

Organizado por
Tereza Spyer e Leo Name

Cinelatino

IMAGENS DA AMÉRICA LATINA
A SEREM DECIFRADAS

EDUNILA

Organizado por
Tereza Spyer
Leo Name

**CINELATINO:
IMAGENS DA AMÉRICA LATINA
A SEREM DECIFRADAS**

Foz do Iguaçu, Paraná, Brasil

EDUNILA

Editora da
Universidade Federal da
Integração Latino-Americana

2020

Catálogo na Publicação (CIP)

C574 Cinelatino: imagens da América Latina a serem decifradas/ Leo
Name (Org.); Tereza Spyer (Org.). Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2020.

218 p.: il.

ISBN: 978-65-86342-10-9

1. Cinema. 2. América Latina. 3. Caribe. 4. Multiculturalidade.
I. Name, Leo. II. Spyer, Tereza. III. Título.

CDU 791.43(7/8=6)

Fica catalográfica elaborada por Leonel Gandi dos Santos CRB 11/753

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer meios sem autorização prévia, por escrito, da editora. Direitos adquiridos pela EDUNILA – Editora Universitária.

EDUNILA – Editora Universitária
Av. Tancredo Neves, 6731 – Bloco 4
Caixa Postal 2044
Foz do Iguaçu – PR – Brasil
CEP 85867-970
Fones: +55 (45) 3529-2749 | 3529-2770 | 3529-2788
editora@unila.edu.br
www.unila.edu.br/editora

Editora associada à



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA

Gleisson Pereira de Brito *Reitor*
Luis Evelio Garcia Acevedo *Vice-reitor*

EDUNILA – EDITORA UNIVERSITÁRIA

Mario René Rodríguez Torres *Coordenador-geral*
Edson Carlos Thomas *Administrador*
Francieli Padilha B. Costa *Programadora visual*
Leonel Gandi dos Santos *Bibliotecário-documentalista*
Natalia de Almeida Velozo *Revisora de textos*
Nelson Figueira Sobrinho *Editor de publicações*
Ricardo Fernando da Silva Ramos *Assistente em administração*

CONSELHO EDITORIAL

Mario René Rodríguez Torres *Coordenador da Editora Universitária*
Natalia de Almeida Velozo *Representante da Coordenação Executiva*
Elaine Aparecida Lima *Representante dos técnico-
administrativos em educação da UNILA*
Yuli Andrea Ruiz Aguilar *Representante dos discentes da UNILA*
Ulises Bobadilla Guadalupe *Instituto Latino-Americano de Tecnologia,
Infraestrutura e Território (ILATIT – UNILA)*
Laura Márcia Luiza Ferreira *Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e
História (ILAACH – UNILA)*
Marcela Boroski *Instituto Latino-Americano de Ciências da Vida
e da Natureza (ILACVN – UNILA)*
Debbie Guerra *Universidad Austral de Chile*
Norma Hilgert *Universidad Nacional de Misiones (Argentina)*
María Constantina Caputo *Universidade Federal da Bahia (UFBA)*
Daniela Birman *Universidade Estadual de Campinas
(Unicamp)*

EQUIPE EDITORIAL

Natalia de Almeida Velozo *Revisão de textos (língua portuguesa)*
Fernanda Corrêa [Tikinet] *Revisão de textos (português e espanhol)*
Francieli Padilha B. Costa *Projeto gráfico, capa e diagramação*
Leonel Gandi dos Santos *Normalização bibliográfica*

SUMÁRIO

6 APRESENTAÇÃO

13 TAKE 1 VIOLÊNCIA E DIREITOS HUMANOS

14 *LA HISTORIA OFICIAL: UM FILME CONTRA O PAÍS DO “NÃO ME LEMBRO”*
Patricia Sposito Mechi

27 *SUDOR FRÍO: TERROR REAL INSPIRANDO A FICÇÃO*
Patricia Sposito Mechi

39 *O CASO DOS IRMÃOS NAVES: PODER JUDICIÁRIO COMO AGENTE DO ESTADO DE EXCEÇÃO*
Gisele Ricobom

48 *ENTRE A CASERNA E A RUA: SOBRE LA CIUDAD Y LOS PERROS, DE FRANCISCO LOMBARDI*
André Kaysel Velasco e Cruz

69 TAKE 2 ARQUITETURA E CIDADE

60 *A ARQUITETURA COMO PERSONAGEM EM O HOMEM AO LADO*
Andréia Moassab

70 *EL BAÑO DEL PAPA: MELO, RIO DE JANEIRO E OS MEGAEVENTOS*
Tiago Souza Bastos

82 *CARACAS E MÉRIDA, VENEZUELA: COLONIALIDADE TERRITORIAL E GÊNERO NO FILME AZUL Y NO TAN ROSA*
Leo Name

98 **TAKE 3**
GÊNERO, PODER E IDENTIDADE

99 A DELEGAÇÃO DO TRABALHO DOMÉSTICO EM *QUE HORAS ELA VOLTA?*: DIVISÃO PATRIARCAL DO TRABALHO E AS DESIGUALDADES DE CLASSE, RAÇA E SEXO
Élen Cristiane Schneider

116 FOUCAULT: OLHAR INVISÍVEL
João Roberto Barros II

128 ESCUCHANDO A LOS PUEBLOS INDÍGENAS: REFLEXIONES SOBRE LA PELÍCULA PARA *RECIBIR EL CANTO DE LOS PÁJAROS*
Félix Ceneviva Eid

139 VISIBILIZAR LO INDÍGENA: HACIA LA SUPERACIÓN DEL CAPITALISMO EN AMÉRICA LATINA. EL DEBATE SOBRE *SERRAS DA DESORDEM*
Félix Pablo Friggeri

160 **TAKE 4**
COTIDIANO, POLÍTICA E SOBREVIVÊNCIA

161 VENEZUELA SAUDITA: DEL BANQUETE A LA PENURIA EN *EL PEZ QUE FUMA*
Luciano Wexell Severo

192 *HELI* E A VIOLÊNCIA CONTEMPORÂNEA NO MÉXICO
Tereza Spyer

210 *JUAN DE LOS MUERTOS* Y LAS IRONÍAS DE LA “SOBREVIVENCIA”
Alfredo Nava Sánchez

APRESENTAÇÃO

Tereza Spyer e Leo Name

Este livro é fruto do projeto de extensão *Cinelatino: Imagens da América Latina a Serem Decifradas*, vivenciado na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), em Foz do Iguaçu. Com o apoio desta universidade bilíngue, multicultural e interdisciplinar, o cineclube está ativo desde 2012. O projeto se dedica a difundir produções audiovisuais (curtas e longas-metragens) de países da América Latina e do Caribe, sejam falados em português, espanhol ou francês. Mais eventualmente, exibem-se produções europeias em língua latina.

Por meio das produções audiovisuais, procuramos promover a construção de um pensamento crítico-reflexivo a respeito dessa forma de arte e suas relações com temáticas pulsantes na nossa contemporaneidade. Igualmente, o *Cinelatino* visa a formar um público cineclubista e a ampliar o conhecimento e o debate sobre o cinema produzido no mundo, com ênfase para as produções latino-americanas, historicamente marginalizadas pela cultura *mainstream*, em especial a hollywoodiana.

O *Cinelatino* apresenta uma abordagem multicultural e multidisciplinar, pois o cineclube busca promover sessões de filmes a partir de mostras/ciclos temáticos seguidos de debates com convidados de diversas origens e nacionalidades. Geralmente, os debatedores de cada sessão são uma combinação entre discentes, docentes, técnicos ou técnicas da universidade e comunidade externa. Desse modo, ao término de cada sessão, ocorrem discussões com o público presente mediadas pelo conjunto de debatedores e debatedoras.

Procurando estimular a integração latino-americana por meio do cinema, nossas sessões são organizadas e construídas em conjunto com a comunidade. Um de nossos objetivos centrais é estimular pessoas que não pertencem ao meio universitário, que ainda estão em fase de formação, a ter o hábito de frequentar exibições audiovisuais fora do escopo do cinema hegemônico. As pessoas são convidadas a conhecer a América Latina e o Caribe e algumas das principais questões que envolvem essa região por meio da compreensão das especificidades da linguagem cinematográfica produzida pela e na América Latina e no Caribe.

O conjunto de artigos deste livro advém de parte das debatedoras e debatedores que apresentou e discutiu os filmes das mostras/ciclos do *Cinelatino* que ocorreram de 2012 até 2017. Como poderá ser apreciado nesta publicação, temas como identidades de gênero, arquitetura e cidade, violência e direitos humanos se fizeram presentes, criando oportunidades de se utilizar o audiovisual como ferramenta para discussão qualificada de questões contemporâneas e insurgentes.

O cineclube, afinal, é uma associação de amantes do cinema que se organizam para ver, discutir e refletir sobre filmes previamente selecionados. Nesse sentido, com relação à nossa curadoria, a eleição das temáticas de cada mostra ocorreu com base na relevância ou urgência de determinados assuntos (sociais, políticos, econômicos etc.) em cada momento, além de sua pertinência em um meio universitário. É importante ressaltar que algumas

mostras/ciclos foram articuladas com componentes curriculares da UNILA, bem como com outros projetos de extensão e pesquisa da instituição. Nesse sentido, o *Cinelatino* é um cineclubes que nas práticas de selecionar, exibir e debater películas procurou dar ênfase ao tripé universitário por meio da articulação entre extensão, ensino e pesquisa.

Cumprir contextualizar a gênese da prática cineclubista. Textos como os de Gatti (2000; 2009) e Lisboa (2007) nos informam que o cineclubes surgiu na França no começo da década de 1920. Os cineclubes tinham estatutos e desenvolviam atividades sistemáticas (sessões semanais seguidas de debates). Nesse período, a legislação francesa reconheceu o caráter específico dos cineclubes, outorgando-lhes o direito de projetar filmes sem autorização da censura e restrições de direitos autorais, modelo que foi seguido pelos cineclubes criados nos demais países.

Na América Latina e no Caribe, o cineclubismo se iniciou no final da mesma década, no Rio de Janeiro, em Buenos Aires e na Cidade do México. Nas décadas seguintes, foram surgindo cineclubes nas demais capitais dos países da região, como Bogotá, Caracas, Havana, Lima e Montevideu. Após a Segunda Guerra Mundial, os cineclubes se espalharam por vários países do mundo, tendo como princípios gerais a circulação de filmes (em especial do cinema independente e de experimentação), a formação de público e o caráter não comercial. É nesse momento que os cineclubes se espalham pelas cidades latino-americanas, inclusive fora das capitais.

O auge do circuito cineclubista latino-americano ocorreu na década de 1960 – resultado em grande parte do fortalecimento dos movimentos sociais – tendo, nas décadas seguintes, sofrido uma drástica queda, em especial nos países do Cone Sul, por conta da censura das ditaduras civis-militares e da mudança dos modelos de produção e distribuição, o que levou à concentração do mercado regional. Já nas décadas de 1990 e 2000, ocorreu um ressurgimento e fortalecimento do movimento cineclubista. Atualmente, só o Brasil conta com aproximadamente trezentos cineclubes ativos, muitos deles vinculados a universidades públicas. A principal reivindicação do movimento cineclubista latino-americano atual é que a atividade cineclubista se converta em programas de ação cultural financiadas pelo poder público, com políticas públicas específicas para esta prática.

Nesse sentido, um cineclubes que provém do meio universitário, como o *Cinelatino*, além de seguir os princípios gerais do movimento cineclubista regional, objetiva cumprir a função social de gerar um processo formativo integrador dos vínculos universidade-sociedade – estimulando práticas emancipadoras da cultura universitária via cinema e seu entorno comunitário. Este movimento auxilia não só o processo de formação de público, como também a discussão sobre cinema e o fomento da crítica. O *Cinelatino*, outrossim, realiza um trabalho político-social que defende o pluralismo do cinema latino-americano e caribenho, em um viés contrário ao dos produtos culturais atualmente predominantes, principalmente no que diz respeito ao mercado regional. Seu desenvolvimento é importante para contribuir com a formação de uma sociedade preparada para lidar com os diferentes cenários da contemporaneidade. Assim, por meio do cineclubes, buscamos construir conhecimento em parceria com a sociedade, gerando retornos consistentes para a comunidade público-alvo: nosso entorno geográfico, mas não somente, como prova este livro e sua futura circulação em outros meios e espaços.

Vale a pena destacar que o *Cinelatino* surge como cineclubes em um contexto especial do cinema da América Latina e do Caribe. Nas últimas décadas, afinal, ocorreu a emergência

do que vem se chamando de “Novo Cinema Latino-Americano”, cujas películas enfatizam diversas vozes antes silenciadas. Ao explorar alteridades, nosso cinema busca diferentes sujeitos, territórios e discursos, gerando produções que dão proeminência aos excluídos, colonizados e subalternos (povos originários, afrodescendentes, mulheres e comunidade Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais ou Transgêneros (LGBT), por exemplo; e destaca também as diversas formas de violência resultadas dos nefastos impactos das políticas neoliberais que tomaram conta da região desde a década de 1990.

Ao mesmo tempo em que é fundamental frisar a importância da perspectiva comparatista no pensamento sobre o cinema produzido no mundo (em especial na América Latina e Caribe, África e Ásia – no escopo Sul-Sul), também torna-se lícito sublinhar que o propósito do nosso cineclubes, bem como deste livro, não é realizar uma homogeneização forçada ou suprimir as diferenças. Ao contrário, permite-nos decolonizar o conhecimento e questionar a construção das diferenças. O processo de autoconhecimento, afinal, realiza-se na medida em que nos permitimos conhecer o Outro (binômio identidade/alteridade) que, simultaneamente, está tão longe e tão próximo. O cinema, portanto, devido a suas peculiaridades como expressão artística, é um excelente meio de autoconhecimento e de conhecimento do Outro.

Aqui é importante ressaltar que o cinema não é utilizado como um pretexto para a discussão de outros campos – muitas vezes, infelizmente, o produto audiovisual é usado como simples material ilustrativo. Pensar e discutir a América Latina e o Caribe a partir do cinema sugere que ele não é mero acessório, mas sim uma das chaves para compreender essa região. Pensar a América Latina e o Caribe a partir das imagens em movimento pressupõe analisar como os diversos países construíram sua própria imagem por meio da atividade cinematográfica. Discutir o cinema produzido aqui propicia uma análise dos distintos discursos ideológicos e modos de produção que nele coexistiram e nos leva a uma reflexão sobre o nosso modo de ser e a nossa maneira de ser por meio do cinema.

Muitos dos filmes presentes nesta coletânea são coproduções entre países latino-americanos e caribenhos, demonstrando que existem diversos espaços de sociabilidade compartilhados. A maior parte dos filmes selecionados ganhou prêmios em festivais. No entanto, ainda que tenha recebido reconhecimento da crítica e do público dos festivais, boa parte das obras continua tendo distribuição débil e, conseqüentemente, um público limitado.

Os filmes aqui selecionados advêm de diferentes tradições estéticas e narrativas que reconfiguram e questionam as identidades, numa contínua tensão entre o local, o nacional, o regional e o global. O nacional (não idêntico e variável) se constrói também na esfera regional e global. Infelizmente, são poucas as políticas de fomento à produção – muitos países latino-americanos nem mesmo têm leis/políticas de incentivo à cultura. Além disso, com a crise vivida pelos blocos regionais, bem como o fortalecimento de movimentos conservadores contrários às políticas públicas para o campo artístico que vieram à tona, em especial no Cone Sul, a tendência é que as coproduções diminuam.

Finalmente, os filmes analisados neste livro tratam de tempos e espaços em constante conflito. Ao valorizar outras subjetividades, a produção audiovisual latino-americana se constitui como uma prática que gera visibilidade, por isso a importância de produzir conhecimento tendo como objeto o nosso cinema.

O livro está organizado em quatro sessões temáticas, que escolhemos chamar de *Takes*: “Violência e Direitos Humanos”, “Arquitetura e Cidade”, “Gênero, Poder e Identidade” e

“Cotidiano, Política e Sobrevivência”. Elas refletem, ainda que muito parcialmente, a eleição de temas nas mostras de filmes realizadas ao longo dos anos.

Abrindo o *Take 1*, “Violência e Direitos Humanos”, o artigo “*La Historia Oficial: um Filme Contra o País do ‘Não me Lembro’*”, de Patricia Sposito Mechi, busca discutir alguns aspectos da ditadura argentina, em particular a questão do sequestro de bebês, a partir do filme *La Historia Oficial*, de 1985. Estima-se que, durante os anos da ditadura, mais de 500 bebês foram retirados de suas mães (posteriormente assassinadas) e entregues a famílias adotivas. Essas crianças tiveram os laços com suas famílias originais rompidos e, em seu lugar, foi-lhes imposta uma história de vida criada pelos algozes de seus pais. O filme, produzido pouco depois do término da ditadura, permite dimensionar o tema do sequestro de bebês no interior de uma problemática mais ampla, isto é, dos mecanismos de terrorismo de Estado envolvidos naquele contexto. Assim, questões como a tortura, o desaparecimento dos pais, os traumas sociais e psicológicos oriundos do ocultamento das histórias individuais ou coletivas são alguns dos temas desenvolvidos neste texto.

O passado das ditaduras pode ser objeto dos mais apavorantes enredos ficcionais, como o que se encontra no filme argentino *Sudor Frío*, de 2010, analisado pela mesma autora no segundo artigo do livro. A tortura, o assassinato e os centros clandestinos de desaparecimento de pessoas estruturam uma trama que apresenta referências da visão de mundo que orientou a prática dos torturadores à época, saudosos dos tempos da última ditadura argentina. Esse artigo, intitulado “*Sudor Frío: Terror Real Inspirando a Ficção*”, pretende problematizar algumas questões em torno da tortura, dos desaparecimentos e da misoginia apresentados no filme, buscando também compor um quadro de referências para a compreensão da ideologia que embasou tais ações perpetradas por agentes do Estado contra a população.

Por sua vez, o texto de Gisele Ricobom, intitulado “*O Caso dos Irmãos Naves: Poder Judiciário como Agente do Estado de Exceção*”, analisa o filme brasileiro *O Caso dos Irmãos Naves*. Partindo do filme brasileiro de 1967, dirigido por Luiz Sérgio Person, o artigo pretende identificar as raízes da tradição autoritária do Judiciário que se traduzem em decisões judiciais violadoras de direitos fundamentais nos dias atuais. Para tanto, a autora apresenta as características do Poder Judiciário do Estado Novo, contexto do julgamento dos irmãos Naves, e do regime ditatorial – com vistas a compreender por que o ativismo judicial do Brasil conforma e respalda a existência do Estado de exceção atual.

O último artigo desse *Take*, “Entre a Caserna e a Rua: Sobre *La Ciudad y los Perros*, de Francisco Lombardi”, assinado por André Kaysel Velasco e Cruz, propõe uma reflexão em torno do filme peruano *La Ciudad y los Perros*, de 1985, inspirado na obra homônima de Mario Vargas-Llosa. Partindo das dificuldades para a adaptação de romances para o cinema, o autor situa cada uma das obras em seus diferentes contextos. Em seguida, argumenta que o êxito do filme não estaria apenas no modo como venceu as dificuldades formais envolvidas na adaptação, mas na maneira como trabalhou tanto aspectos universais como nacionais. O artigo discute, subsequentemente, a dimensão mais “universal” do enredo, em torno da crítica às formas de dominação e violência – militar e masculina. Já na segunda seção, aborda o retrato que o filme faz do Peru como uma sociedade fragmentada. Por fim, na conclusão, sintetiza o modo pelo qual universalidade e particularidade se articulam no filme, concluindo com uma remissão às dificuldades de se fazer cinema na periferia.

O artigo “A Arquitetura como Personagem em *O Homem ao Lado*” inaugura o *Take 2*: “Arquitetura e Cidade”. Andréia Moassab analisa o filme argentino *El Hombre de al Lado*, de 2009. Na história dirigida por Mariano Cohn e Gastón Duprat, um designer industrial bem-sucedido se desentende com o novo vizinho, devido a uma janela que este quer abrir, voltada para a sua casa. Não se trata, contudo, de uma contenda usual entre vizinhos. A casa em questão é a única feita na América pelo arquiteto modernista Le Corbusier. A autora busca compreender o papel que a casa desempenha na obra cinematográfica: a elegância esnobe da casa e de seu proprietário contrapostas a um vizinho popular e seu justo desejo por um pouco de sol lhe permitem o debate, a partir da arquitetura, sobre o eurocentrismo, o patriarcado, o classismo e a colonialidade do saber arquitetônico.

O texto “*El Baño del Papa: Melo, Rio de Janeiro e os Megaeventos*”, Tiago Souza Bastos debate o filme uruguaio *El Baño del Papa*, de 2007. A película narra eventos ocorridos em Melo, pequena cidade da região fronteira entre Uruguai e Brasil, cujo epicentro dos acontecimentos gira em torno da visita do papa João Paulo II, que se converte em uma série de especulações e discursos midiáticos acerca das possibilidades de desenvolvimento para a localidade. O autor aproveita a oportunidade dos eventos narrados no filme para discutir o tema da relação entre “megaeventos e cidades” e suas correlações com os processos na cidade do Rio de Janeiro, que recentemente foi sede de megaeventos de caráter global.

Finalmente, “Caracas e Mérida, Venezuela: Colonialidade Territorial e Gênero no Filme *Azul y No Tan Rosa*”, Leo Name faz uma análise sobre este filme venezuelano de 2012, ganhador do prêmio Goya de melhor película ibero-americana. O autor visa a contribuir tanto para o debate sobre as relações entre espaço, gênero e sexualidades quanto para a discussão sobre a relação entre cinema e cidade. Partindo de escritos de intelectuais do subcontinente latino-americano, especialmente com base na epistemologia decolonial, Name, por um lado, visa a apontar contradições na abordagem da película em relação a questões de gênero. Ademais, indaga-se a respeito do papel de obras audiovisuais, como *Azul y No Tan Rosa*, na configuração da cidade latino-americana como um produto da colonialidade territorial. Seus argumentos são acompanhados por uma série de ilustrações desenvolvidas por Oswaldo Freitez Carrillo, sob sua orientação.

No *Take 3*, “Gênero, Poder e Identidade”, temos como primeiro texto “A Delegação do Trabalho Doméstico em *Que Horas Ela Volta?: Divisão Patriarcal do Trabalho e as Desigualdades de Classe, Raça e Sexo*”, escrito por Élen Cristiane Schneider. A autora parte da premissa de que o premiado filme brasileiro *Que Horas Ela Volta?*, dirigido por Anna Muylaert em 2014, auxilia a tarefa de pensar como a estrutura do capitalismo-patriarcal-racista, no Brasil, delega em massa às mulheres racializadas e empobrecidas o trabalho doméstico e de cuidado. O texto analisa a invisibilidade do tema, pois em parte o doméstico remunerado de hoje tem, ainda, raízes claras de um passado de escravização e servidão, além de ligações com o trabalho doméstico gratuito, realizado por mulheres no ambiente familiar, em nome do amor materno e/ou pela família. Schneider busca problematizar a cisão entre o público e o privado, o produtivo e o reprodutivo, o pessoal e o político – estruturas sociais patriarcais das quais originam a desvalorização social do trabalho doméstico e as relações sociais injustas de gênero, classe e raça que o permeiam.

Por sua vez, o artigo “Foucault: *Olhar Invisível*”, de João Roberto Barros II, tem como objetivo resgatar algumas passagens do filme *La Mirada Invisible* (2010). Para o autor, nessa película é possível encontrar cenas e diálogos que remetem muito facilmente a alguns dos

conceitos-chave do filósofo Michel Foucault (1926-1984), tais como a disciplina, o panóptico e a relação saber-poder. Ele procura salientar, ao longo do texto, como a relação entre saber e poder contribui para o que Foucault chamou de “morte do sujeito”. Além disso, trata da importância dada ao espaço nas reflexões do autor e relaciona brevemente como esses conceitos podem auxiliar na construção de um *ethos* crítico, fruto de uma ontologia do presente e de nós mesmos.

O texto “Escuchando a los Pueblos Indígenas: Reflexiones Sobre la Película *Para Recibir el Canto de los Pájaros*”, de Félix Ceneviva Eid, faz uma reflexão crítica sobre o filme boliviano *Para Recibir el Canto de los Pájaros* (1995), do diretor Jorge Sanjinés. O artigo foca na problemática central que a produção apresenta sobre a sociedade boliviana: a enorme dificuldade da população urbana ou ocidentalizada em compreender as populações e culturas indígenas. Sendo assim, o autor apresenta elementos do filme que ilustram as caracterizações negativas geo-historicamente construídas sobre as populações indígenas e a desigualdade de gênero, por exemplo. Ponto importante do texto é sua análise a respeito da relação entre mito, música e ritual nos contextos andinos, que gera a metáfora central do filme sobre a não escuta dos pássaros – e dos indígenas que os celebram.

Por último, no texto “Visibilizar lo Indígena: Hacia la Superación del Capitalismo en América Latina. El Debate sobre *Serras da Desordem*”, Félix Pablo Friggeri apresenta algumas reflexões sobre o filme dirigido pelo cineasta ítalo-brasileiro Andrea Tonacci. A obra de 2006 mistura ficção e documentário para tratar da história do indígena Karapiru, cuja comunidade Awá-Guajá foi massacrada em 1978 por um ataque de fazendeiros. O artigo busca analisar como o filme visibiliza o indígena. Em um primeiro momento, trata das raízes do atropelo ao mundo indígena na América Latina. Em seguida, o texto aborda como desde a visibilização da problemática indígena é necessário recolocar a agenda de Direitos Humanos na América Latina atual. Em um terceiro ponto, aborda a potencialidade alternativa que tem o mundo indígena para um processo revolucionário tanto epistêmico quanto político na região. Por último, o texto versa sobre a problemática ambiental na Amazônia, discorrendo sobre os chamados Direitos da Natureza.

O *Take 4*, último deste livro, “Cotidiano, Política e Sobrevivência”, inicia-se com o artigo “Venezuela Saudita: del Banquete a la Penuria en *El Pez que Fuma*”. O texto de Luciano Wexell Severo trata do filme venezuelano *El Pez que Fuma*, dirigido pelo famoso dramaturgo, diretor de teatro, cinema e televisão venezuelano Román Chalbaud, em 1977. Segundo o autor, o filme expõe as entranhas da Venezuela dos anos 1970 ao se propor a abordar os principais debates e inquietudes da sociedade, da política e da economia do país nos momentos de pujança petroleira e aparente fortuna. A obra cinematográfica problematiza o *boom* do petróleo de 1973 e analisa os principais elementos da economia política venezuelana utilizando os princípios centrais de estudos e análises dos mais importantes economistas e intelectuais venezuelanos do século XX.

No segundo artigo do *Take 4*, “*Heli* e a Violência Contemporânea no México”, Tereza Spyer analisa a violência presente no filme mexicano *Heli* (2013), do diretor Amat Escalante. O longa-metragem trata do envolvimento acidental de uma família com exército e polícia corruptos e o narcotráfico. Ambientado no contexto da política de “guerra às drogas” do presidente Felipe Calderón, as personagens principais são os “danos colaterais” desse processo. O artigo discute – a partir de cenas da obra, bem como de algumas entrevistas de seu diretor – a hipervisibilidade da violência no filme, indagando se esse é um produto da chamada “pornomiséria”/“pornoviolença” e se *Heli* pode ser classificado como um

“narcofilme”. Por último, a partir dos aportes dos estudos decoloniais, Spyer reflete sobre as considerações que parte da crítica teceu em relação à obra no momento de sua estreia.

Finalmente, Alfredo Nava Sánchez encerra o *Take 4* e o livro com o artigo “*Juan de los Muertos y las Ironías de la ‘sobrevivencia’*”, que versa sobre o filme cubano *Juan de los Muertos*, de 2011, dirigido pelo argentino Alejandro Brugués. Para o autor, a película é orientada pela ideia de sobrevivência – de um regime político, de um episódio sobrenatural – e translada o subgênero hollywoodiano de apocalipse de zumbis a Havana, um cenário histórico-social e político não usual nesse tipo de filmes. Nava argumenta que, se por um lado, tal deslocamento rompe com o modelo e produz desviações com novos significados, por outro, na perspectiva de crítica social, o filme ganha sentidos mais conservadores.

Apresentados todos os catorze artigos, cumpre dizer que nossa coletânea oferece análises de catorze filmes de oito diferentes países: quatro filmes argentinos, três brasileiros e dois venezuelanos; e há também um filme com produção de Bolívia, Cuba, México, Peru e Uruguai. Em termos temporais, trata-se de seis filmes da década de 2010, três da década de 2000 e dois da década de 1980, havendo também uma produção para cada uma das décadas de 1990, 1970 e 1960. Em termos geográficos, não pretendemos aqui, por estes filmes, representar a multiplicidade de filmes de seus países. No entanto, vale destacar que a maior expressividade de filmes argentinos e brasileiros coincide com a maior projeção da cinematografia destes países. Quanto à divisão por décadas, a maior pregnância de filmes contemporâneos revela certa dificuldade que cineclubes como o *Cinelatino* enfrentam em exhibir filmes mais antigos num mundo contemporâneo de fácil acesso a *downloads* e em que a linguagem audiovisual é cada vez mais acelerada – desafio ao qual já estamos bastante atentos.

REFERÊNCIAS

GATTI, André. Cineclube. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000. p. 128-130.

GATTI, André. Cineclubismo, cinematecas, entidades culturais cinematográficas: os casos de São Paulo e Rio de Janeiro (1928-2008). *Plano B*, São Paulo, n. 3, p. 38-415, 2009.

LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. O cineclubismo na América Latina: ideias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 357-375.

TAKE 1:

**VIOLÊNCIA E
DIREITOS HUMANOS**

LA HISTORIA OFICIAL: UM FILME CONTRA O PAÍS DO “NÃO ME LEMBRO”

Patricia Sposito Mechi

Introdução

Em 1985, foi lançado na Argentina o filme *La Historia Oficial* (LA HISTORIA..., 1985), dirigido e escrito por Luis Puenzo (roteiro em parceria com Aída Bortnik). No ano seguinte, essa produção foi premiada em diversos festivais, tais como o Festival de Berlim, Cannes, Globo de Ouro e o Oscar – no último, vencendo a categoria Melhor Filme Estrangeiro. O filme trata do tema dos sequestros e desaparecimento de bebês, um dos aspectos mais assombrosos da ditadura argentina (1976-1983). Retirados de suas mães nos cárceres clandestinos, residências, esconderijos ou outros locais, os bebês sequestrados foram parte de um sinistro projeto de eliminação física e ideológica da esquerda. Trata-se de uma modalidade de crime que foi largamente praticada na Argentina. Confiscavam-se os bebês e assassinavam-se suas mães; era-lhes impedido o acesso à família, ao desenvolvimento de laços afetivos, ao conhecimento da história de sua própria origem; era-lhes imposto um passado oculto ou fictício.

O enredo se estrutura em torno da busca, por parte da personagem principal, Alicia (Norma Aleandro), da verdade a respeito do nascimento de Gaby (Analia Castro), sua filha adotiva. Ao mesmo tempo em que se desenvolve a trama central, o filme vai compondo um quadro dos principais aspectos do terrorismo de Estado argentino, pondo em evidência temas como a tortura, os desaparecimentos, a cumplicidade de alguns setores da elite, a prática do esquecimento, a deturpação da história e a luta pela memória.

Entendemos o conceito de terrorismo de Estado de acordo com a definição de Padrós, isto é, como um sistema de dominação e disciplinamento em que se intensificam as ações das instituições coercitivas e aumenta o fluxo de informações. Desse modo, o poder fica cada vez mais centralizado, em uma situação de hipertrofia do poder Executivo. Esta é uma dinâmica que se instala quando, em certas conjunturas do sistema capitalista, as classes dominantes se sentem ameaçadas e recorrem à exacerbação dos instrumentos de repressão, imobilizando a sociedade civil (PADRÓS, 2007).

Nos marcos de um regime terrorista, o sistema repressivo desenvolvido na Argentina – com os números de mortos e desaparecidos relativos e absolutos mais elevados do Cone Sul (cerca de 30.000) – também se notabilizou pela quantidade de crianças sequestradas. A estimativa é que foram sequestradas em torno de 500 crianças, das quais 126 tiveram suas identidades restituídas (ABUELAS, 2017). O filme, ao trazer esse tema ao debate, inserindo-o no quadro mais complexo do terrorismo de Estado, contribuiu para visibilizar não apenas esse crime da ditadura argentina, mas também o complexo repressivo e suas justificativas ideológicas que podem, seguramente, encontrar semelhanças em outras ditaduras na América Latina na segunda metade do século XX, em particular as do Cone Sul. É sobre aspectos desse complexo repressivo e sua abordagem no filme que este artigo procura refletir.

História, memória e esquecimento

Uma das temáticas que atravessa todo o filme é o debate sobre a história e construção da memória. A personagem principal, mãe adotiva de Gaby, é também professora de História, característica que permite adensar a reflexão sobre a dinâmica entre lembrar e esquecer, e sobre a escrita do passado. Apesar de entendermos que os profissionais e estudiosos que se dedicam à História como área de conhecimento são os responsáveis por “relembrar aquilo que os outros esqueceram, ou querem esquecer”, como argumentou Hobsbawm (2007, p. 9), não causa nenhuma surpresa encontrar historiadores, professores, jornalistas ou qualquer um que tenha o passado como matéria-prima de seu trabalho, utilizando-o como instrumento de poder em nome de um projeto político.

Ter uma visão de mundo, uma ideologia ou uma posição política tem implicações para aqueles que trabalham com a História, incidindo sobre suas escolhas, seus temas e suas escritas, o que não significa falseamento, encobrimento ou apagamento. Há muito já se abandonou a pretensa neutralidade científica que embasaria a escrita da História e hoje sabe-se que o que se produz é resultado de um olhar específico para a realidade, aspecto que é determinado por múltiplos fatores.

Entretanto há uma dimensão do poder e da política que admite uma instrumentalização da História, que retira dela sua substância, seu caráter de expressão de visões da realidade. Trata-se de uma dimensão que comporta o terror como garantidor do *status quo*. A ameaça constante de aniquilamento, a expressão de um poder descomunal e asfíxiante do Estado sobre a sociedade, bem como a impossibilidade da ação coletiva correspondem a uma escrita da História que extirpará qualquer ameaça a esse poder, seja ela real ou imaginária, e esta, sim, se caracterizará pelo falseamento.

Na distopia *1984*, de George Orwell (1998), um poder totalizante ia recriando o passado ao sabor das menores mesquinhas de um presente sombrio e autoritário, apagando fatos e pessoas, criando situações que jamais existiram, desenvolvendo um poder que se pretendia supratemporal, ao controlar passado, presente e futuro. No nazismo, no estalinismo e nas ditaduras da segunda metade do século XX ocultar, falsificar, encobrir, esquecer e apagar foram práticas dos regimes para compor a versão oficial sobre si mesmos.

No filme, a protagonista é uma professora de história com visão tradicional e postura autoritária mediante os alunos. Esse aspecto da obra permite problematizar a tensão entre a visão que o regime pretendia perpetuar de si e, por outro lado, a luta pela construção de outra memória. Em uma das primeiras cenas, Alicia apresenta como “argumentos pedagógicos” a rigidez e a disciplina, não tolerando debates e não permitindo outro argumento que não aquele trazido pelos livros.

Em uma abordagem tradicional, a História se apresenta como o retrato fiel do passado, recuperado por meio das fontes oficiais produzidas pelas classes dominantes. Uma História de “grandes heróis”, mas uma História sempre autorreferenciada, cujo ponto de partida também é o ponto de chegada, ou seja, o passado é organizado e reorganizado como um caminho lógico que conduz ao presente, de onde se escreve e que é explicado pelo próprio passado.

Em uma das cenas do filme, desenvolve-se uma tensão entre a *História oficial* e *outra História*. Trata-se de uma menção a um dos heróis da independência argentina, Mariano

Moreno. Um dos alunos argumenta que Moreno foi assassinado, ao que Alicia rebate, explicando não haver provas (os documentos oficiais) sobre esse assassinato. Outro aluno a interrompe e diz: “No hay pruebas porque la Historia la escriben los asesinos”.

Evidentemente, em um espaço escolar autoritário, disciplinador e pouco afeito ao debate, a interpelação do aluno resultou em sua exclusão da sala de aula, sob o pretexto de ter sido indisciplinado ao falar, e não pelo conteúdo incômodo de seu argumento. Isso porque, para Alicia, o passado não comporta outro ponto de vista que não o dos “vencedores”. Nessa perspectiva, a História é sempre a História narrada pelo *status quo*.

Esse tema é particularmente importante, pois o testemunho das vítimas das ditaduras no Cone Sul, isto é, uma fonte oral sem comprovação escrita foi, em muitos casos, a única possibilidade de resgatar um fragmento do passado que as ditaduras buscaram esconder.

O primeiro confronto de Alicia com os crimes da ditadura ocorre, no filme, por meio de um testemunho oral. Sua amiga Ana (Chunchuna Villafañe), que havia retornado do exílio, é quem lhe conta sobre sua prisão e tortura. A cena é perturbadora, pois trata de um reencontro, contexto em que ambas estão conversando animadamente, tarde da noite, vendo cartas e fotografias, em um clima de descontração. Alicia pergunta a Ana sobre seu exílio e sua falta de contato. Ana passa, então, a narrar desde a sua captura, em casa, por um *bando*¹, até a sua libertação, depois de ser torturada e estuprada. A narração de Ana começa no mesmo clima descontraído em que elas se encontravam, ambas rindo, nos momentos iniciais. Poucos segundos depois, ao se dar conta do que a amiga estava contando, o sorriso de Alicia dá lugar a uma expressão de crescente horror diante da narrativa das torturas sofridas por Ana.

O que se segue são os argumentos de Alicia que denotam a busca de alguma legitimidade/legalidade nas ações da ditadura. Ela pergunta à Ana: “¿por qué te hicieron eso, Anita?”.

Essa pergunta, de muitas maneiras, também foi feita às vítimas e seus familiares buscando identificar neles, e não nas ações terroristas de agentes do Estado, o problema. Calveiro (2013) afirma que foi recorrente o relato de familiares assegurando que seus filhos eram “inocentes”. Em sua perspectiva, a pergunta a ser feita, nesse caso, é: inocente em relação a quê? A autora cita, ainda, um texto de Eduardo Duhalde, que trata do sequestro de adolescentes de 15 a 18 anos, apontando que a maioria estava na casa de seus pais, não se escondia, circulava naturalmente. A pergunta incômoda que faz Pilar Calveiro a esse respeito é: “Se estivessem escondidos e, portanto, praticassem a militância clandestina, se não vivessem com seus pais e representassem um real perigo para o Estado terrorista, então, neste caso, tudo bem se os matassem? Não seria tão problemático?” (CALVEIRO, 2013, p. 125-126).

1 O termo em espanhol é *patota*, que possui o mesmo significado em português sem, contudo, manter seu acento pejorativo. Por isso, a tradução que oferece sentido mais preciso é o termo “bando”.

A suspensão das garantias do Estado de direito, em maior ou menor grau, esteve presente nas ditaduras de segurança nacional na América Latina². Alguns mecanismos, como a existência de decretos secretos, tanto na Argentina quanto no Brasil (SADER, 2011) e, possivelmente, em outros países, possibilitavam a esquizofrenia de violar e ser punido por uma lei que não se dava a conhecer. Entretanto, a extensão do que estava fora da lei ia muito além de alguns decretos.

É muito difícil estimar quantas pessoas foram presas ilegalmente, sem mandado, sem registro e sem processo. A sociedade sabia de ações criminosas realizadas por agentes do Estado e, ainda que seja impossível dizer que a sociedade soubesse da existência de campos de concentração, de tortura e extermínio, é possível afirmar que a dimensão e a extensão dessa rede clandestina de tortura e desaparecimento eram maiores, mais complexas e com mais envolvidos do que se supunha durante a vigência dos regimes. Tal aspecto dificulta sobremaneira a tarefa de estimar e saber dos destinos dos desaparecidos políticos.

Aos próprios presos, os raríssimos que eram egressos do sistema clandestino, era impensável a denúncia das sevícias sofridas ou tornar pública a ilegalidade da prisão, pois sabiam que não se tratava de um poder repressivo que atuasse no campo da legalidade. Além disso, as Forças Armadas e polícias sequer admitiam sua existência.

Há uma cena no filme em que Alicia sugere que Ana deveria ter denunciado o que sofreu. A resposta mais explicativa que a personagem podia dar era a ironia, no entanto aquilo com que Ana ironizava eram as prerrogativas básicas do Estado de direito. Prerrogativas impossíveis de serem acessadas, já que a estrutura repressiva que comporta a tortura, o desaparecimento e toda a sorte de violações de direitos humanos era parte da regra e não da exceção, em uma conjuntura em que, se a legalidade atrapalha os objetivos instituídos pelo grupo que detém o poder (nesse caso, os militares), ela é abandonada.

O testemunho é vital na reconstituição da memória das ditaduras. É a experiência vivida daqueles que sobreviveram que permite tocar a superfície da máquina repressiva do regime que, pela sua própria natureza, pretende se manter invisível, clandestina, inexistente para a sociedade.

Em muitos casos, o testemunho das vítimas é a única fonte disponível na reconstituição desse passado e, no que se refere às violações de direitos humanos ocorridas nas ditaduras da América Latina, os testemunhos são, certamente, as principais fontes, já que não foram poucos os casos de destruição em massa dos documentos que implicavam os agentes da repressão. A prática de não produzir ou ocultar documentos também se estendia à militância de esquerda, por razões de segurança, já que qualquer registro poderia comprometer o próprio militante ou sua organização e seus companheiros. Um exemplo do perigo do registro escrito foi a apreensão das cadernetas de Luís Carlos Prestes, pouco depois do golpe de 1964 no Brasil. Foram apreendidas mais de 3.000 páginas, em 19 cadernetas de anotações da principal liderança do Partido Comunista Brasileiro (CHILCOTE, 1982, p. 143).

2 Durante a segunda metade do século XX, sob a Guerra Fria, desenvolveu-se, nos Estados Unidos, uma reformulação da doutrina militar em que todo arcabouço teórico se inclinou para a defesa da sociedade capitalista, ocidental, cristã contra o comunismo. Essa doutrina, com variações, foi incorporada por diversas escolas militares pela América Latina e orientou ideologicamente as ditaduras que se seguiram. Tratava-se de uma doutrina que tinha uma concepção de inimigo bastante elástica que, em última instância, transformava qualquer posição crítica, por menor que fosse, como uma ação inimiga, devendo ser combatida com graus variados de intensidade, que variava de acordo com a leitura de mundo que faziam os estrategistas militares. Nos anos 1970, era bastante comum a ideia de que estava em curso uma ofensiva comunista, que poderia culminar em uma “guerra revolucionária”, o mais alto grau de ameaça à sociedade capitalista. Para impedi-la, foram utilizados os mais brutais métodos repressivos, boa parte deles ignorando a convenção de Genebra, sob o argumento de que os “métodos irregulares” utilizados pelos “inimigos” obrigavam os agentes repressivos do Estado a utilizarem práticas também irregulares, ou seja, práticas terroristas.

Nos casos em que a produção de documentos foi inevitável, pela necessidade de manutenção de algum controle e organização dos centros de tortura e desaparecimento, tais registros, em si, não trazem a explicitação dos crimes. Toda tortura foi registrada como interrogatório, todo torturador como agente de informações e, ainda assim, buscou-se, nos estertores das ditaduras, ocultar essa documentação.

Evidentemente, mesmo o documento escrito, a fotografia ou o depoimento que se pretende esconder podem deixar rastros e revelar pistas do que de fato aconteceu, na medida em que podem apresentar contradições que permitam recriar um fragmento desse passado. Por outro lado, é apenas o testemunho da vítima que oferece uma narrativa de maior coerência e com um sentido capaz de fazer emergir esse passado que os violadores querem apagar.

São esses depoimentos que oferecem o eixo central da criação de uma memória do período porque, apesar da quantidade imensa de vítimas da ditadura argentina, é também imensa a quantidade de relatos que permitem perceber os padrões, estratégias e mecanismos utilizados pelo sistema repressivo em suas mais variadas instâncias. O principal documento sobre as violações dos direitos humanos na Argentina, o relatório *Nunca Más* (COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA DESAPARICIÓN DE PERSONAS, 2007), foi produzido a partir desses testemunhos.

Quem é digno de ser meu inimigo político?

De acordo com Calveiro (2013), a tortura era amplamente aceita na sociedade argentina antes do início do Processo de Reorganização Nacional, nome dado à ditadura argentina pelos militares que deram o golpe de Estado e a conduziram. A pesquisadora aponta, ainda, algumas situações em que fica subentendida a aceitação da tortura, do desaparecimento e da morte. Quando a prisão de um “inocente” causa comoção, supõem-se que haja o entendimento da existência de outro culpado, o militante. Aquele a quem cabe a pergunta de Alicia: “¿Qué hiciste?”.

Por um lado, houve setores sociais civis que aceitaram que existiam motivos para a repressão, sustentando a “Teoria dos dois demônios”³. Por outro, houve também as vítimas, seus familiares, militantes e mesmo setores da Igreja Progressista (nesse caso, talvez, a instituição que tivesse a concepção mais inclusiva) que denunciaram o Estado. Nessa perspectiva, denunciou-se o Estado que praticou a tortura, o desaparecimento e a morte como um Estado que não respondia a interesses universais; um Estado que os deixou de fora e que sobre eles voltou seu braço armado.

Cabe mencionar que um Estado que deixou a maior parte da população alijada das decisões do centro de poder, mantendo-a sob mão de ferro, foi a realidade da quase totalidade dos países latino-americanos, desde a formação dos estados nacionais até hoje, aspecto que não foi diferente na Argentina.

3 De acordo com a “Teoria dos dois demônios”, a sociedade argentina foi vítima da violência da direita e da esquerda, que, nos anos 1970, se confrontavam. Esta visão, que equiparava em alcance e poderio bélico e militar os agentes repressivos do Estado e a militância clandestina, esteve presente inclusive no relatório *Nunca Más*. Para uma leitura crítica acerca do tema, ver: Bauer (2008, p. 1-19) e Rojas (2014).

Se a história daquele país permite afirmar que houve uma relação mais próxima entre governo e classes populares e que houve participação – ainda que tutelada e restrita – dos trabalhadores na cena política, não se pode omitir que essa classe operária, de origem europeia e branca, tinha, do ponto de vista cultural, uma identidade mais próxima das classes dominantes. É válido destacar, ainda, que essa prevalência da população de origem europeia na Argentina só se deu depois do genocídio indígena e da população negra.

Se os afrodescendentes e indígenas em muitas regiões do país são em número muito reduzido, isso decorre de seu extermínio, que, no entanto, não foi capaz de liquidá-los definitivamente. Esses grupos jamais tiveram acesso ao Estado. Já os militantes de esquerda e familiares de desaparecidos políticos conceberam que o Estado deixou de ser universal somente quando perderam seu acesso e passaram a ser, também, objeto de violência. Nesse sentido, não consideravam os afrodescendentes e indígenas como sujeitos de direitos, não reivindicavam a cessação da tortura no país até se tornarem objeto dela.

Os bebês adotados nunca eram indígenas. Esses últimos eram conhecidos pejorativamente como *cabecitas negras* e, de acordo com Nilson Mariano, a ordem era que eles fossem assassinados, já que havia preferência pelos bebês de pele clara (MARIANO, 2003).

Essas populações que sofrem opressões diversas e que foram também vítimas das ditaduras, tais como negros, indígenas, LGBTs e mulheres, participam da cena pública e pressionam o Estado pelo seu atendimento de maneira crescente somente a partir do término dos períodos ditatoriais. Temas que hoje são problematizados aparecem naturalizados no filme. Exemplo disso é o tratamento desrespeitoso direcionado ao aluno gay e atitudes machistas como a de Roberto (Héctor Alterio), marido de Alicia, bem como a abordagem assediadora do professor Benitez (Patricio Contreras).

Não significa que não houve resistências diversas e tentativas de pressionar o Estado pelo atendimento de demandas populares nos períodos em que havia maior democratização. Entretanto é somente a partir da militância feminina que ganham visibilidade, na Argentina, as demandas interseccionais. São as mães dos desaparecidos políticos que vão reocupar as ruas, demandar não apenas a restituição das histórias de seus filhos, mas também o paradeiro de seus netos; e que vão abraçar outras causas, tais como o combate à violência contra a mulher e, mais contemporaneamente, contra o feminicídio, além de atuarem solidariamente com movimentos indígenas e outros movimentos sociais.

Crianças desaparecidas e as avós da *Plaza de Mayo*

Entre os inúmeros horrores, a história da ditadura argentina se destaca pela quantidade de crianças que foram sequestradas e entregues a famílias adotivas, cúmplices ou não do regime.

As pesquisas atuais demonstram que não se tratou de casos pontuais, descoordenados ou fruto de ações de pequenos grupos sem o aval das autoridades superiores. Um documento encontrado na delegacia de polícia de Buenos Aires intitulado *Instrucciones sobre procedimientos a seguir con menores de edad hijos de dirigentes políticos o gremiales*

cuando sus progenitores se encuentran detenidos o desaparecidos (QUADRAT, 2003, p. 167-181) comprova que o sequestro de bebês era uma prática institucional, ainda que ilegal e clandestina.

Essas crianças foram vistas como “despojos de guerra”, sequestradas juntamente aos seus pais, depois mortos ou desaparecidos, ou nascidas em cativeiro e retiradas de suas mães, que depois foram assassinadas. A ditadura argentina entendia que impedir a “proliferação de subversivos” e criar seus filhos junto a famílias favoráveis ao regime e ideologicamente alinhadas era necessário e parte da estratégia de erradicação da esquerda no país. Algumas falas presentes no filme tocam nessa questão, como quando Roberto afirma que “*están criando a la niña como Dios manda*”, ou a fala do padre, quando Alicia está no confessionário:

Dios te ha encomendado a esa criatura, Alicia. Él lo ha querido así. ¿Por qué dudas de su infinita sabiduría? No ofendas al Señor. Lo que te ha sido dado, no lo rechaces. Has tenido piedad, misericordia; la has protegido de los males y peligros a los que podía estar condenada.

Nessa perspectiva, foi a vontade de Deus, em sua infinita misericórdia e sabedoria, que permitiu que Gaby saísse das mãos de seus pais, perigosos esquerdistas, devidamente exterminados pelos abençoados militares, garantido, assim, uma vida correta, digna, cristã, no seio da família tradicional – uma família apta a receber essa criança branca. Para “sorte” de Gaby, ela foi arrancada de seus pais quando era recém-nascida, já que, se fosse um pouco maior, sua sorte poderia ser outra. De acordo com Quadrat:

[...] havia instruções para que os militares entregassem para orfanatos ou famílias de militares crianças com até quatro anos de idade, pois estas ainda não estariam contaminadas pela “má influência” política de seus pais. Já as crianças mais velhas, especialmente em torno dos dez anos, deveriam ser eliminadas (QUADRAT, 2003, p. 168).

As *Abuelas de Plaza de Mayo*, juntamente com as *Madres*, foram responsáveis por pressionar incessantemente o governo por informações sobre seus filhos e netos ainda sob a ditadura. Já em 1977, entraram com um *habeas corpus* coletivo em busca dos bebês dos seus filhos desaparecidos (ABUELAS, 2017). A juíza⁴, que respondeu ao *habeas corpus*, deixou clara a posição da ditadura e seus apoiadores:

Estou convencida de que seus filhos eram terroristas e terrorista é sinônimo de assassino. Não penso em devolver os filhos aos assassinos porque não seria justo fazê-lo. Não têm o direito a criá-los. Tampouco vou me pronunciar sobre a devolução dos filhos a vocês. É ilógico perturbar essas criaturas que estão em mãos de famílias decentes que sabem educá-los como vocês não souberam (MONTESSANTI, 2016).

A saga das avós é narrada no filme e Alicia faz o caminho inverso ao que elas faziam. Enquanto as avós procuram seus netos e não sabem se estão vivos, Alicia procura os pais biológicos de Gaby, buscando responder às perguntas que passaram a lhe povoar a mente à medida que iam crescendo as denúncias a respeito dos desaparecidos políticos e ficava mais intensa a atuação das *Madres* e *Abuelas de Plaza de Mayo*.

4 Posteriormente, descobriu-se que Marta Delia Pon, juíza de menores, emitiu mais de mil despachos favoráveis a processos de adoção duvidosos.

Alicia vai se aproximando das *Abuelas* e é colocada em contato com a avó de Gaby. A avó reproduz o que contaram os vizinhos sobre o desaparecimento de seu genro e sua nora, única fonte de informações de que dispõe sobre o último momento em que foram vistos. Narra, assim, uma das modalidades de sequestros de bebês, quando as mães, ainda gestantes, eram sequestradas e mantidas vivas até o nascimento. Como ressalta Fernandes (2011, p. 50), esse era o momento em que a “vida transformava-se em morte: o nascimento de seus bebês transformava-se no ultimato dessas mulheres, e às crianças roubavam suas histórias de vida, impondo-lhes outras”.

Violência, trauma e esquecimento

Na primeira cena em que Gaby aparece no filme, ela canta a canção: *En el país del no me acuerdo*:

En el país del no me acuerdo
doy tres pasitos y me pierdo.
Un pasito para allí,
no recuerdo si lo di.
Un pasito para allá
¡Ay que miedo que me da!⁵ (LA HISTORIA..., 1985)

A luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos e militantes de direitos humanos em diversos países da América Latina tem sido construída como uma luta de Memória, Verdade e Justiça. Por essas três dimensões perpassam os temas do trauma, da violência e do esquecimento. Muitos especialistas têm apontado as experiências das ditaduras como experiências traumáticas do ponto de vista individual e coletivo, como um esgarçar do tecido psíquico que pode se estender a outras gerações (RUDOLFO, 2001).

Em relação aos bebês sequestrados, alguns traços que não podem ser evocados de maneira tradicional se manifestam de outros modos, seja na memória corporal ou inconsciente. Segundo Marisa Punta Rudolfo:

un adulto no puede recordar si se le escamoteó la verdad de un suceso cuando tenía pocos días de vida, pero la memoria de ese escamoteo reside en él de otras formas, por ejemplo, como rasgo patológico de carácter, como enfermedad psicosomática, como depresión inexplicable etc. (RUDOLFO, 2001).

Aqui, vale recuperar uma sequência de cenas do aniversário de Gaby. A primeira delas, quando um mágico que anima sua festa insinua que introduzirá um espeto em uma pomba, tal qual havia feito em um balão poucos minutos antes. Algumas crianças gritam, mas um dos garotos se aterroriza profundamente e grita em desespero, chorando compulsivamente. Ao mesmo tempo, Gaby abandona as outras crianças e sobe para seu quarto. Essa cena pode ser lida de duas maneiras, que não são excludentes: 1. Gaby se sensibiliza com

5 Trata-se de canção de María Elena Walsh, de 1967.

a situação e abandona a sala; e 2. Gaby se sente desconectada das outras crianças. O fato é que tanto o garoto que fica aterrorizado quanto Gaby, que parece indiferente, tiveram, visivelmente, comportamentos diferentes das demais crianças.

A naturalização da violência é a tônica dessa sequência de cenas. Ameaçar matar uma pomba com um espeto é uma imagem imediatamente associada à tortura. Isso ser feito em uma festa com crianças na faixa de seis anos de idade é excessivo até mesmo para os anos 1980, quando o filme foi feito. No entanto, a Argentina dos 30.000 mortos e desaparecidos é o lugar onde o terror disseminado pela sociedade também é excessivo. A leitura que pode ser feita sobre a reação do garoto à ameaça do mágico de matar a pomba é a de que essa reação não é exacerbada, e sim adequada ao nível de horror ao qual ele foi exposto.

Gaby, após deixar a sala onde estão as crianças e o mágico, sobe para seu quarto e vai brincar com sua boneca. Sua brincadeira é triste e melancólica, ela pede para a boneca não chorar, coloca-a para dormir e diz que ficará com ela. Gaby ainda está ninando a boneca quando um grupo de garotos entra no quarto de forma intempestiva, em uma brincadeira que remete aos operativos de captura de perseguidos políticos. Eles estão com metralhadoras de brinquedo, simulam o arrombamento da porta e derrubam os pertences de Gaby, reproduzindo a destruição promovida pelos militares ao invadirem as casas de perseguidos políticos. Gaby grita agarrada à sua boneca, em um cenário que conscientemente ela não reconhecia, mas que a fragilizou de tal maneira que, ao ser consolada por Alicia, imediatamente adota a postura de um bebê, soluçando e chupando o dedo.

Ao final da cena, um ponto que vale a pena mencionar é que, ao sair do quarto de Gaby, um dos meninos a culpa pela reação “excessiva” que teve, chamando-a de louca, reproduzindo o machismo naturalizado para além da ditadura.

A fragilidade de Gaby, a busca por colo e pela mãe nos remete à reflexão sobre os impactos psíquicos que sofreram as crianças separadas de suas mães. De acordo com Rudolfo (2001), trata-se de uma violência sobre o corpo e a psique da criança, sobre os quais são os raptos que passam a exercer controle.

Ao ser separada de sua mãe, que na maioria das vezes teve um destino trágico, cortam-se também todos os laços familiares e sua ascendência é interrompida e recriada, em uma história inventada pelos algozes (FERNANDES, 2011). Ainda de acordo com Rudolfo (2001), “al separarse al niño de su historia, al arrancarle su prehistoria, lo que se produce es una mutilación en esa subjetividad en ciería”.

Desde o início do filme, fica claro que Roberto, o pai adotivo de Gaby, sabe de sua origem. Uma de suas primeiras falas é reveladora: “qué importa si a Gaby la trajo la cigüeña o se la robamos a unos gitanos”. A maioria das famílias adotivas foram cúmplices, quando não atuaram diretamente no desaparecimento dos pais biológicos das crianças sequestradas. Casos em que os pais adotivos não sabiam foram exceção. Havia, inclusive, lista de espera para adoções e venda de bebês.

O trauma individual e social gerado pela violência da ditadura argentina ainda está sendo dimensionado. Mesmo sob a vigência da ditadura, diversos trabalhadores de saúde mental se somaram aos esforços de movimentos sociais, investigando como o terrorismo de Estado afetou a estrutura psíquica humana, além de prestarem assistência psicológica às vítimas. Entre as crianças que foram recuperadas, um dos casos mais dramáticos foi o de Pablo Athanasiu Laschan. Filho de militantes chilenos desaparecidos, foi apropriado por um ex-agente da repressão, que estava preso por crimes de lesa-humanidade quando foi descoberta a verdadeira identidade de Pablo (ABUELAS DE PLAZA DE MAYO, 2013). Pouco mais de um ano após a revelação de sua verdadeira identidade, Pablo se suicidou.

Os empresários e a ditadura

Um tema que não é o principal do filme, mas, no entanto, tem grande relevância na história das ditaduras latino-americanas é a relação desenvolvida entre os empresários e as ditaduras, contexto em que as grandes empresas nacionais e estrangeiras não apenas se beneficiaram, mas atuaram diretamente nos regimes. O filme retrata Roberto como um empresário que tem relações e faz negócios com militares – um general aparece em algumas cenas, inclusive em sua casa, juntamente a empresários estadunidenses. O filme aponta para essa colaboração e indica a existência de negociações ilegais. Cabe ressaltar que ainda não estava no horizonte político da sociedade argentina a punição das empresas na época do lançamento dessa obra cinematográfica.

Roberto tem origem simples e o espectador é levado a pensar que seu pai pode ter sido um combatente anarquista na guerra civil espanhola. Sua família é a expressão da decadência da classe média na Argentina. O duro diálogo que ele trava com seu pai, José (Guillermo Battaglia), ilustra a situação econômica do período e o papel dos empresários. O pai de Roberto afirma que: “Todo el país se fue para abajo. Solamente los hijos de puta, los ladrones, los cómplices y el mayor de mis hijos se fueron para arriba”.

Apesar de não ser possível determinar a atividade de Roberto, o certo é que ela continha dimensões ilegais, haja vista que, em uma das cenas finais do filme, há a subtração de uma caixa de documentos do escritório.

Ao confrontar seu pai e seu irmão, Roberto afirma:

¿Y dónde está el hambre aquí? ¿Quién carajo pasa hambre, me querés decir? Si en esta casa se empachan, sobre todo con palabras que no quieren decir nada, con las mismas boludeces anarquistas de toda la vida. La guerra de España terminó, y ustedes la perdieron. Y me quieren hacer sentir culpable a mí porque no soy un perdedor (LA HISTORIA..., 1985).

Por fim, a sequência de diálogos da família de Roberto, com destaque para a fala de seu irmão, Enrique (Hugo Arana), coloca em evidência que o empobrecimento e a crescente miséria do povo argentino durante a ditadura é provocada pela ascensão de uma pequena elite empresarial e de burocratas, da qual Roberto faz parte:

Y esta otra guerra, la guerra que ganaste vos con los de tu bando... ¿quién la perdió? ¿Sabés quién la perdió? Los pibes. Los pibes como los míos, porque ellos van a pagar los dólares que se afanaron, y los van a tener que pagar no comiendo y no pudiendo estudiar. Porque vos no vas a pagar. ¿Qué vas a pagar vos? Si vos no sos un perdedor (LA HISTORIA..., 1985).

A relação entre o empresariado e as ditaduras do Cone Sul, hoje, é cada vez mais des-trinchada, seja por jornalistas ou por historiadores. Entretanto, essa relação não era óbvia assim no início dos períodos posteriores às ditaduras militares. Muito se debatia sobre a natureza *estritamente militar* das ditaduras, em uma análise que autonomizava as Forças Armadas e isentava as burguesias locais de responsabilidades, abrindo caminho para a permanência de setores civis que colaboraram como o regime, de modo que permaneciam influenciando a política.

Esse tema, assim como todos os outros no que se refere à punição dos responsáveis pelos crimes, avançou mais na Argentina do que em outros países. No momento em que este artigo é escrito, está em curso o julgamento de ex-diretores da Ford Argentina, no período entre 1976-1983, por permitir o sequestro de 24 funcionários. No Brasil, a Volkswagen já admitiu a colaboração com o regime dos generais, porém, em virtude da Lei da Anistia brasileira, ninguém pode ser julgado por crimes cometidos durante a ditadura.

Por que ainda assistir à *La Historia Oficial*?

A recente guinada conservadora sofrida na América Latina repõe a necessidade de lutas contra as medidas antipopulares tomadas pelos governos atuais, que aprofundam políticas neoliberais e que vem acompanhadas, invariavelmente, de uma rápida e intensa escalada repressiva.

Revisitar *La Historia Oficial* nos dias de hoje ajuda a refletir sobre a extensão dos impactos dos crimes da ditadura, muito evidentes ainda nos países do Cone Sul, de diversas maneiras, em particular na Argentina e no Brasil, e permite perceber aspectos importantes do trauma social gerado pela violência estatal. Em um período de retrocesso social e econômico, em que a democracia é constantemente ameaçada e que desaparecimentos de militantes políticos voltam a acontecer, além da sistemática violação de direitos humanos entre as populações pobres, o filme permanece como uma importante fonte de reflexão.

Referências

ABUELAS DE PLAZA DE MAYO. *Casos Resueltos*. [S. l.], 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3gMUrAG>. Acesso em: 20 fev. 2018.

ABUELAS DE PLAZA DE MAYO. *Encontramos a la hija de Edgardo Garnier y Violeta Ortolani, la nieta*. [S. l.], 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3lr9YcC>. Acesso em: 30 ago. 2020.

BAUER, Caroline Silveira. A produção dos relatórios Nunca Mais na Argentina e no Brasil: aspectos das transições políticas e da constituição da memória sobre a repressão. *Revista História Comparada*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 1-19, 2008.

CALVEIRO, Pilar. *Poder e desaparecimento: os campos de concentração na Argentina [e-book]*. São Paulo: Boitempo, 2013. (Coleção Estado de Sítio).

CHILCOTE, Ronaldo H. *Partido Comunista Brasileiro: conflito e integração 1922-1972*. São Paulo: Biblioteca de Ciências Sociais, 1982.

COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA DESAPARICIÓN DE PERSONAS. *Nunca más: informe de la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas*. 8. ed. Buenos Aires: Eudeba, 2007.

FERNANDES, Ananda Simões. “Esta guerra nos es contra los niños”: o sequestro de crianças durante as ditaduras de Segurança Nacional no Cone Sul. In: PADRÓS, Enrique Serra; NUNES, Cármen Lúcia da Silveira; LOPES, Vanessa Albertinence; FERNANDES, Ananda Simões (org.). *Memória, Verdade e Justiça: as marcas das ditaduras do Cone Sul*. Porto Alegre: ALRS, 2011. p. 47-64.

HOBSBAWM, Eric. *Globalização, democracia e terrorismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LA HISTORIA oficial. Direção: Luis Puenzo. Intérpretes: Norma Aleandro, Héctor Alterio, Chunchuna Villafañe et al. Buenos Aires: Historias Cinematograficas Cinemania, 1985. 1 DVD (115 min), son., color.

MARIANO, Nilson. *As garras do condor: como as ditaduras militares da Argentina, do Chile, do Uruguai, do Brasil, da Bolívia e do Paraguai se associaram para eliminar adversários políticos*. Petrópolis: Vozes, 2003.

MONTESSANTI, Beatriz. Por que a ditadura roubava crianças de militantes contrários ao regime. *Nexo (on-line)*, [s. l.], 10 jul. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2BO34wh>. Acesso em: 1 fev. 2018.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1998.

PADRÓS, Enrique Serra. Terrorismo de estado e luta de classes: repressão e poder na América Latina sob a doutrina de segurança nacional. *In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, 24., 2007, São Leopoldo. *Anais [...]*. São Leopoldo: Unisinos, 2007. Disponível em: <https://anais.anpuh.org/?p=14270>. Acesso em: 15 jan. 2018.

QUADRAT, Samantha Viz. O direito à identidade: a restituição de crianças apropriadas nos porões das ditaduras militares do Cone Sul. *História*, São Paulo, v. 22, n. 2, p. 167-181, 2003.

ROJAS, Gonzalo Adrian. A ditadura militar na Argentina (1976-1983): retomando algumas hipóteses frente aos relatos oficiais. *Lutas Sociais*, São Paulo, v. 18, n. 32, p. 163-176, 2014.

RUDOLFO, Marisa Punta. Trauma, memoria e historización: Los niños desaparecidos víctimas de la dictadura militar. *Espacios Temáticos: estados generales del psicoanálisis*, [s. l.], 2001. Disponível em: <https://bit.ly/2W3Eo9F>. Acesso em: 27 jan. 2018.

SADER, Emir. Golpe de 68? *Visioni LatinoAmericane*, v. 4, p. 60-61, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3fhePtD>. Acesso em: 24 fev. 2018.

SUDOR FRÍO: TERROR REAL INSPIRANDO A FICÇÃO

Patricia Sposito Mechi

Introdução

Calafrios (Sudor Frío) (CALAFRIOS..., 2010), dirigido por Adrián García Bogliano e lançado em 2010, é um filme de terror argentino cujo enredo se desenvolve em torno das estruturas clandestinas de repressão do passado e do presente, com alta dose de violência e misoginia. Um casarão, ocupado por dois idosos – Gordon (Omar Musa) e Baxter (Omar Gioiosa) –, é aparentemente um centro de extermínio remanescente da ditadura, onde as vítimas são, em sua quase totalidade, mulheres.

O filme começa com cenas documentais de 1975, em Córdoba, momento em que a intensificação dos conflitos sociais, a generalização da tortura e os desaparecimentos são apontados pelos pesquisadores como “antessala da ditadura”, em um contexto que simularia o que estava por vir nos anos seguintes (SERVETTO, 2008).

As cenas, além de trazerem imagens dos protestos, da tortura, repetidas vezes, e da presença do exército nas ruas, também relatam a apropriação, pelo Exército Revolucionário do Povo (ERP) – organização guerrilheira de inspiração marxista-guevarista –, de 25 caixas de dinamite retiradas de um complexo mineiro em Córdoba. Esse armamento passou, depois, para as mãos da Aliança Anticomunista Argentina – Triple A –, grupo paramilitar de direita responsável por milhares de assassinatos, que encerrou suas atividades com o golpe em 1976, tendo seus integrantes sido incorporados às estruturas do novo governo.

No filme, as caixas de explosivos que se julgavam desaparecidas ficaram em posse dos dois idosos que habitam o casarão, sujeitos que foram membros da Triple A e atraem para lá mulheres para serem encarceradas, torturadas e assassinadas. A estratégia empregada é utilizar um jovem, o Loiro (Gabriel Bosisio), mantido refém por eles, que conversa com as garotas na internet, convidando-as para o casarão. Ao entrar na residência, as mulheres são capturadas pelos dois idosos, que decidem, a partir de então, sobre suas vidas e seus corpos. É neste contexto que Ali (Marina Glezer) e Román (Facundo Espinoza) vão em busca de Jacquie (Camila Velasco), a namorada de Román desaparecida. Para encontrá-la, Ali também conversa com o Loiro e entra no casarão, quando é capturada.

Alguns temas de reflexão que o filme suscita se referem, explicitamente, à guerra suja argentina. Entretanto, ainda que todo o enredo do filme nos remeta aos anos de ditadura, essa temporalidade não é a que se desenvolve na trama, nem sequer nas cenas documentais iniciais. Mesmo na memória dos velhos, quando se lembram de visitarem o casarão pela primeira vez, há uma pichação no muro ao lado que revela se tratar de 1973 (o golpe militar foi em 1976): “Campora al gobierno, Perón al poder”. Naquele ano, Héctor Cámpora foi eleito presidente da República, ocupando o cargo por dois meses e renunciando para que Perón, que retornava do exílio, pudesse se candidatar. Essas temporalidades do filme sugerem a perenidade da violência clandestina, que foi vivida de maneira extremada e exacerbada nos anos de ditadura, mas não se restringiu àquele período.

Muitos estudiosos têm apontado o período anterior ao golpe como de generalização dos desaparecimentos políticos, da perseguição à militância comunista, socialista, operária e estudantil, entre outras, em uma escalada repressiva em que a violência política se tornou normal e, até certo ponto, aceita na sociedade, conforme argumenta Servetto (2008). A pesquisadora atenta para a concentração dos debates em torno do tema terrorismo de Estado no período entre 1976 e 1983. No entanto, ao menos a partir de 1969, tem início a gestação de um contexto de produção e aceitação da violência política, não como fenômeno isolado ou como ação de grupos fora de controle, mas como uma modalidade repressiva específica e centralmente controlada pelo Estado. Trata-se de um contexto em que as ações clandestinas ilegais e criminosas são amplamente aceitas e possuem terreno fértil para se sofisticarem e se institucionalizarem. Da mesma forma, a trama se concentra no presente, sugerindo a permanência dessa violência clandestina.

A violência das ditaduras e a maneira como se estendeu a toda a sociedade tem preocupado movimentos sociais e muitos estudiosos na América Latina. A Argentina é o país onde mais se avançou na punição aos responsáveis pelos crimes de lesa-humanidade, mas tem sido apontado que, apesar desses avanços, o trauma social é muito profundo e afeta várias gerações. A expressão artística é uma maneira de canalizar essa experiência traumática, mas também permite dar-lhe visibilidade, construindo uma memória que tem o objetivo de evitar que isso ocorra novamente.

Para oferecer elementos de reflexão sobre violência estatal clandestina e seus alvos, abordamos, ainda que de maneira breve, alguns aspectos do corpo teórico-doutrinário que a sustentou e orientou as ações da ditadura. Tais elementos ajudam a compor um quadro de referências para analisar o filme, a partir de uma perspectiva histórica.

O embasamento teórico da ditadura e da guerra suja

Nos anos anteriores ao golpe, na Argentina, já era presente nos meios castrenses um profundo anticomunismo, visto como um mal que precisava ser extirpado da sociedade. O anticomunismo era reforçado, em um contexto de Guerra Fria, pela disseminação, não apenas na Argentina, mas na maior parte da América Latina, de uma série de preceitos militares que formavam o corpo teórico da chamada “Doutrina de Segurança Nacional”, visando, fundamentalmente, a combater o comunismo e a assegurar a proeminência dos Estados Unidos na região.

A partir do final da Segunda Guerra, com a emergência de duas superpotências mundiais – Estados Unidos e União Soviética, cada uma liderando um bloco de países dos campos capitalista e socialista –, o mundo viveu um período conhecido como Guerra Fria, denominação que faz referência ao enfrentamento indireto entre as duas potências durante boa parte da segunda metade do século XX. Nesse contexto, os países capitalistas acreditavam estar em constante ameaça, já que o comunismo atacaria seus valores e instituições, entre eles a democracia representativa, a liberdade individual e a religião cristã – em suma, todo o “modo de vida ocidental”.

Para combater essa ameaça, a Doutrina de Segurança Nacional foi desenvolvida no *National War College*, que recebeu, junto a outras escolas militares estadunidenses, milhares de oficiais latino-americanos nas décadas de 1950 e 1960 (SPITTA, 1993). Em tal con-

texto, esses oficiais tomavam contato com uma reformulação violenta da doutrina militar, visando a adequá-la aos novos tempos.

De maneira muito sintética, podemos dizer que essa doutrina militar entendia que o mundo ingressara em uma era de guerra permanente e total, provocada pelo afã expansionista do comunismo e, para conter essa ameaça, seria necessário repensar não apenas as estratégias de combate, mas até mesmo quais eram os inimigos a serem abatidos.

A guerra convencional, isto é, uma guerra declarada, com fronteiras territoriais e campos de batalha definidos, tropas regulares e uniformizadas, teria deixado de ser a única modalidade de guerra que, a partir daquele momento, adquiriu novas formas. Segundo a Doutrina de Segurança Nacional, a guerra convencional não desapareceu, mas deixou de ser sua principal modalidade, sendo suplantada por uma concepção de guerra total, que se desenvolvia em toda a sociedade, sendo também uma guerra econômica, cultural, psicológica e ideológica (MECHI, 2015).

Essa modalidade de guerra tinha como características ser não declarada, não possuir fronteiras territoriais estabelecidas (as fronteiras eram ideológicas) e não utilizar combatentes uniformizados. O inimigo, que antes era apenas externo e claramente identificável (o nazifacismo), agora era também interno e se misturava à população civil. Uma declaração de Acdel Vilas a respeito das instituições educacionais é elucidativa a esse respeito:

[...] até o presente momento, só tocamos a ponta do iceberg em nossa guerra contra a subversão [...] é necessário destruir as fontes que alimentam, formam e doutrinam o delinquente subversivo e estas fontes estão nas universidades e nas escolas secundárias (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 118).

O general não se referia somente aos marxistas que, àquela altura, se não tinham ido para o exílio, mantinham-se incógnitos. Qualquer manifestação crítica ao regime poderia ser entendida como ameaça, fosse vinda de professores, estudantes, intelectuais, artistas ou qualquer um que ousasse se expressar. A crítica social havia se tornado subversão. Cabe mencionar, ainda, que mesmo aqueles que preferiam não se envolver poderiam ser enquadrados pelos militares, já que, de acordo com o mesmo general, “a ingenuidade e a indiferença implicam cumplicidade subversiva” (PASCUAL, 1997, p. 53).

No mesmo sentido está a famosa declaração de Ibérico Saint-Jean, governador da província de Buenos Aires, nomeado por Jorge Rafael Videla¹, presidente do país durante a maior parte da ditadura: “primeiro, mataremos todos os subversivos. Em seguida, seus colaboradores. Depois, os simpatizantes. Depois, aqueles que permanecerem indiferentes. Por último, os indecisos” (MARIANO, 2003, p. 39).

Potencialmente, como se vê, qualquer um poderia ser identificado como inimigo. Essa concepção flexível permitia, de acordo com a avaliação dos militares, utilizar contra qualquer pessoa o complexo repressivo legal e ilegal (do qual falaremos mais adiante). Mantinha-se, assim, o clima de terror na sociedade, na medida em que não se sabia muito bem qual era o limite do permitido, uma vez que esses limites eram tão fluidos quanto a própria noção de inimigo.

1 Jorge Rafael Videla, ditador argentino (1976-1980), quem, em 1976, encabeçou o golpe de Estado que depôs María Estela Martínez de Perón (Isabel ou Isabelita), “assumindo o poder político, junto com uma Junta de comandantes das três armadas, em nome do autodenominado *Processo de Reorganização Nacional* cujos objetivos seriam restabelecer a ordem, reorganizar as instituições e criar as condições para uma ‘autêntica democracia’” (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 26).

Entendendo que o inimigo se travestia de padre, estudante, professor e, no caso argentino, até mesmo de senhoras idosas², as estratégias repressivas dos militares latino-americanos também deveriam ser reformuladas. Havia um entendimento de que contra um inimigo que não se declara como tal, que usa estratégias de guerra de guerrilhas e “táticas terroristas”, o combate deveria se realizar nos mesmos termos.

Isso significava que as Forças Armadas deveriam utilizar armamentos leves e de fácil transporte, que seus agentes deveriam andar descaracterizados e se infiltrar em organizações políticas, sindicatos e demais espaços em que suspeitassem existir subversão, além de utilizar a tortura como método de obtenção de informação. Contavam, para isso, com um forte suporte logístico dos Estados Unidos, apoiando militares e civis. De acordo com Pascual tal apoio incluía:

a intervenção militar oculta através do uso de mercenários, a intervenção direta, o apoio logístico, o financiamento e a designação de especialistas militares; bem como a formação de quadros militares e policiais, acadêmicos, docentes e sindicalistas, e diversos mecanismos de propaganda e de penetração cultural. (PASCUAL, 1997, p. 34).

Uma parte do combate aos inimigos era feita de maneira legal: era o combate cultural e ideológico feito nos meios de comunicação, nas escolas, nos eventos esportivos e mesmo por meio de uma legislação autoritária criada pelos golpistas. A outra era clandestina, quando grupos paramilitares, em sua maioria compostos por agentes das forças repressivas regulares, agiam de maneira ilegal e secreta em campos de concentração, centros de tortura e extermínio que, por sua vez, atuavam em sinergia com as estruturas legais.

A Doutrina de Segurança Nacional se disseminou pela América Latina e a ela se incorporaram os valores militares próprios de cada país. De acordo com Spitta (1993), a cosmovisão, educação e formação dos militares latino-americanos teriam, dentre as suas especificidades, além do anticomunismo já mencionado, o tradicionalismo católico de origem espanhola.

Spitta (1993), mesmo tratando apenas da América que foi colonizada por espanhóis, faz uma análise do tradicionalismo católico que poderia, certamente, ser estendida, talvez com menor peso, a outros países em que o catolicismo foi imposto como religião oficial. O pesquisador remonta ao século XVI, assinalando que a reação da Igreja Católica aos novos tempos e movimentos, expressos na contrarreforma católica, não se dirigia apenas à reforma protestante, mas também ao iluminismo, buscando a preservação dos sentimentos contra a razão, o apego à fé em detrimento da ciência, bem como a defesa ao respeito a uma hierarquia terrestre e celeste. A violência era admitida como maneira de preservação de tais valores e a tortura largamente utilizada na prática católica, com farta documentação pelo menos desde a inquisição do século XVII.

As independências na América Latina não foram capazes de combater o tradicionalismo católico, que se manteve presente em diversos setores sociais, tais como em parte da elite e entre os militares. Ainda de acordo com o autor, o tradicionalismo católico pode ser indicado como uma das bases da guerra suja pela identidade de seus ideários:

2 Refiro-me às Mães e Avós da Praça de Maio, movimentos de mulheres que inicialmente buscavam informações sobre seus filhos desaparecidos e, posteriormente, passaram a buscar também a restituição de seus netos, além de engajarem-se em outras causas ligadas aos Direitos Humanos.

Es innegable la asombrosa coincidencia de la ideología del tradicionalismo español de la contrarreforma con el ideario y los objetivos de los militares latinoamericanos. Ideario con el que justificaban públicamente el uso de cualquier medio que prometiera éxito, incluso el terror estatal y paraestatal. La preservación del orden establecido, la defensa del “ser nacional”, la defensa de la religión católica tradicional y la intolerancia frente a los disidentes – todos estos postulados centrales de los tradicionalistas se reencuentran en el ideario de los militares de la guerra sucia. Una de las raíces ideológicas para legitimarla es entonces el mencionado tradicionalismo católico de origen español (SPITTA, 1993, p. 162).

No filme, Gordon aparece com um terço na mão, rezando em frente a um espelho, onde também estão coladas imagens religiosas e de militares. Em diversos momentos, ele faz referências a Deus. Impossível não lembrar o catolicismo do “piedoso” Videla, que frequentava a missa todos os domingos com sua família e passava a semana comandando o extermínio que atingiu 30.000 pessoas.

No filme, entremeadas às referências católicas, Gordon faz observações típicas do darwinismo social, buscando, em um discurso pretensamente científico, justificativas para uma suposta superioridade. Esse aspecto destoa do tradicionalismo católico. No filme, há uma crença na ciência, uma ciência a serviço da morte é reafirmada todo o tempo. Uma das imagens nas paredes da casa é a de médicos, provavelmente fazendo uma cirurgia. Gordon possui também muitos conhecimentos de química, sendo capaz de transformar as dinamites roubadas em outros artefatos para usá-los em suas vítimas.

A imagem dos médicos remete a um dado macabro das ditaduras da segunda metade do século XX, em particular das latino-americanas, mas não somente delas. A presença de médicos para avaliar o momento de parar e o de continuar as sessões de tortura não foi incomum. Muitas das vítimas relatam terem sido examinadas por médicos e até mesmo tratadas nos porões das ditaduras, para depois voltarem às mãos dos torturadores.

Além da reformulação teórica da doutrina militar, houve a incorporação dos ensinamentos da teoria da guerra revolucionária francesa³ que, muito menos desenvolvida nas análises políticas, ideológicas e econômicas, centrava-se mais na prática da obtenção das informações, ou seja, nas técnicas de tortura. A partir dos anos 1950, várias missões militares francesas foram à Argentina oferecer treinamento, utilizando técnicas que também eram aplicadas na Argélia e Indochina durante as guerras de libertação nacional (SILVA, 2017).

O casarão ocupado pelos dois homens idosos é claramente um centro de tortura e extermínio. Aparentemente, ele jamais foi desativado, mesmo com o fim da ditadura. Sobre essa imagem perturbadora, pode-se afirmar que ela talvez seja improvável, mas não impossível. A ideia é reforçada nos momentos iniciais do filme, quando a tela inicial do computador de Ali é mostrada, enquanto ela conversa com o Loiro. Naquela cena aparece escrito, algumas vezes, o “*Nunca Más*”, conhecido nome do relatório produzido pela Comissão Nacional Sobre o Desaparecimento de Pessoas (Conadep), mas, além da expressão “*Nunca Más*”, vemos também um grande ponto de interrogação.

Essas referências podem ser entendidas como uma reflexão sobre o que restou das ditaduras: resquícios, resíduos quase imperceptíveis ou elementos de penetração mais sólida

3 A exemplo da incorporação de técnicas não convencionais de combate, o filme *A Batalha de Argel* (1966), do diretor Gillo Pontecorvo, constrói cenas ao redor de táticas empregadas tanto pela Frente de Libertação Nacional da Argélia como pelo exército francês.

em toda a vida social? Aquela estrutura é uma exceção ou existem outros elementos da ditadura e sua estrutura repressiva em operação?

O terror em movimento: torturas, misoginia e desaparecimentos

Quase todas as vítimas dos dois assassinos são mulheres. O único homem que é feito prisioneiro tem a função de atraí-las. Entretanto o Loiro, como esse prisioneiro passa a ser chamado no filme, parece mais um morto-vivo. Não possui braços – provavelmente esses membros foram dissolvidos no ácido pelos algozes, uma vez que eles não seriam necessários, pois apenas seu rosto deveria ser exibido na *webcam*. Quem conversa, de fato, com as meninas, a fim de atraí-las, é um dos velhos, Gordon. Contudo, com um olhar um pouco mais atento para a imagem que aparece na tela dos computadores, as moças veriam que se trata de alguém que havia sido torturado.

Isso pode ser interpretado como uma referência ao conhecimento que a sociedade tinha da existência dos campos de concentração e extermínio na Argentina. A violência nesse país era tal que Pilar Calveiro, ao comentar a carta aberta que o jornalista Rodolfo Walsh (hoje desaparecido) enviou à junta militar, contendo diversas informações sobre os crimes da ditadura que já eram conhecidas publicamente, afirma que:

Com tal clima nas ruas e tais informações nos jornais, ninguém podia dizer que não sabia. Por toda a parte se filtrava informação. E, como se isso não bastasse, havia filas de familiares de desaparecidos em frente ao ministério do interior e, desde 1977, o movimento das Mães da Praça de Maio começou a denunciar os desaparecimentos e a se manifestar todas às quintas-feiras em frente à Casa Rosada (CALVEIRO, 2013, p. 137).

Pilar Calveiro também afirma que a sociedade optou por não saber, como se esse desconhecimento fizesse desaparecer o terror. Incrustados na sociedade, os centros de desaparecimento de pessoas eram uma realidade negada-conhecida. Como é revelado no filme, há uma proximidade física do “mundo normal”, que pode estar, literalmente, do outro lado da parede (CALVEIRO, 2013).

As cenas inicial e final do filme mostram a rua em que o casarão está localizado. Seu entorno segue normalmente a vida, desconhecendo ou optando por desconhecer o que se passa lá dentro. Impossível imaginar que, por décadas, aqueles vizinhos viram pessoas chegando e não sabiam do que se tratava. Mas não saber, durante a ditadura, poderia significar a diferença entre a vida e a morte.

Ali, como já mencionado, se envolve com Loiro, sendo convidada por ele a visitar o casarão. Ela está em busca de sua amiga desaparecida, Jacquie, mas, assim que entra no casarão, é presa e submetida a uma sessão de tortura junto a outra mulher. Como nas ditaduras, quem busca um desaparecido também pode se tornar um desaparecido. Quem procura aqueles que não estão nos centros clandestinos de extermínio também pode se tornar vítima deles, como aconteceu com Azucena Vilaflor ou Esther Ballestrino, entre outras

mães da Praça de Maio desaparecidas (MARIANO, 2003). Ao procurar um desaparecido, os familiares evidenciavam o crime cometido pelo Estado, fragilizando-o. Tornavam-se, portanto, também inimigos desse Estado e deveriam ser eliminados.

Em uma das cenas, o torturador busca encontrar uma informação. É apresentada a uma das moças uma expressão escrita com letras e números. Em um primeiro momento, o espectador pode pensar que aquilo signifique algo importante, cuja descoberta tenha alguma relevância para os velhos. No entanto, trata-se apenas de uma curiosidade, a frase oculta é uma brincadeira de adolescentes, e o que está escrito é: “Se conseguir ler isso, me beija”. O que isso denota?

Durante as sessões de tortura nas ditaduras, arrancar uma informação do torturado não significava necessariamente que a informação fosse importante. Muitas vezes, o importante era quebrar o militante, vencê-lo. Não é incomum o relato de militantes que, sob tortura, eram perguntados sobre o paradeiro de algum companheiro que os militares já haviam capturado. Obrigar o torturado a ceder era, por si só, o objetivo.

A moça para quem é apresentada a equação está suspensa por uma corda, com as mãos e pés amarrados e ao perceber que saber daquela informação dependeria sua vida, tenta ganhar tempo. Ela já deixara de ser dona da própria vontade, não tinha mais controle sobre seu corpo: diria o que os idosos quisessem se isso fosse a garantia de permanecer viva. Isso nos faz lembrar casos tétricos de torturados que admitiram que mataram Carlos Gardel⁴, sob risos dos agentes (CALVEIRO, 2013, p. 137).

Sob tortura, o sujeito deixa de ter controle sobre si mesmo. De acordo com estudos da psicologia sobre experiências-limite, como a própria tortura, há uma dissociação entre corpo e mente nesses contextos. Sobre isso, Maria Rita Kehl argumenta que:

Um corpo torturado é um corpo roubado ao seu próprio controle; corpo dissociado de um sujeito, nas mãos poderosas do outro – seja o Estado ou o criminoso comum. A tortura refaz o dualismo corpo/mente ou corpo/espírito, porque a condição do corpo entregue ao arbítrio e à crueldade do outro separa o corpo e o sujeito. Sob tortura, o corpo fica tão assujeitado ao gozo do outro que é como se a “alma” – isto que no corpo pensa, simboliza, ultrapassa os limites da carne pela via das representações – ficasse à deriva (KHEL, 2010, p. 130-131).

A participação do único homem encarcerado, o Loiro, por sua vez, pode ser compreendida como uma metáfora daqueles prisioneiros que eram convencidos pelos militares a colaborarem com a ditadura, na esperança de permanecerem vivos.

No longo período em que as vítimas permaneciam nos campos de concentração, a fronteira entre sequestradores e sequestrados poderia ser ultrapassada, como assinala Pilar Calveiro. E essa ultrapassagem poderia trazer consequências de caráter desintegrador aos prisioneiros:

Simular a colaboração poderia levar à colaboração de fato [...] ao simular a colaboração, o preso provocava um jogo de aproximação de seu capturador que, de uma forma ou de outra, o envolvia. A repetição interminável de uma mentira pode transformá-la em verdade (CALVEIRO, 2013, p. 124).

4 Carlos Gardel entrou no mundo do tango em 1917-18 e o representou até sua morte repentina, em 1935. Mesmo hoje, é visto como a lenda do tango. De 1925 a 1930, consolidou sua fama excursionando pela Europa e se tornando um astro de cinema. No entanto, jamais deixou de cantar canções *criollas*, introduzindo em seu repertório, em 1925, algumas composições de Chazarreta (ARCHETTI, 2003, p. 23).

O colaborador vivia a difícil situação de ser considerado um covarde pelos torturadores e um traidor pelos ex-companheiros. Perdia seu mundo de referências e precisava fazer um grande esforço para não acreditar na mentira que lhe impunham seus algozes. Conforme informa Calveiro (2013, p. 124), “a aproximação entre presos e torturadores criou laços afetivos e lealdades genuínas. Em casos excepcionais, ocorreram até mesmo relações amorosas entre um e outro”.

As demais vítimas presentes no filme são mulheres. A misoginia dos torturadores é muito evidente. Além de as mulheres serem as prisioneiras, há momentos em que essa misoginia é referenciada de maneira mais ampla na sociedade, como quando, na TV, um comediante ironiza questões relativas à “liberdade feminina” e ridiculariza as mulheres em seu número. Baxter, ao assistir o comediante, gargalha freneticamente. Em uma casa onde os homens têm total controle sobre as mulheres, sobre a continuidade ou não de suas vidas, sobre seu ir e vir, podendo dispor de seus corpos da maneira como quiserem, a “piada” contada na TV é a descrição da própria realidade.

A tortura sobre as mulheres no contexto ditatorial se equiparava, em algumas situações, ao que se refere às técnicas aplicadas à tortura masculina. Sofriam um processo de “virilização” que seria necessário para que os algozes as despojassem de seus atributos de gênero: “designarlos como cuerpos virilizados permitía despojarlos ciertamente de atributos femeninos, facilitando la naturalización de la criminalización, puesto que socialmente es más aceptable asesinar varones que madres” (JOFFIFY, 2009). Esse despojamento dos atributos femininos era uma estratégia para lidar principalmente com mulheres grávidas. Havia um discurso público sobre a santidade da mulher e de sua capacidade reprodutiva que, nos cárceres clandestinos, era abandonado.

Essa “virilização” das mulheres as equiparava aos homens apenas nas técnicas de tortura, assumindo uma dimensão mais perversa, já que as mulheres eram despojadas de seu gênero, submetidas a algozes que as torturavam pela sua ideologia política, pelo seu sexo e pelo descumprimento dos papéis que lhes eram socialmente reservados. Como lembra Teles (2015, p. 1011-1012): “a repressão tratou as mulheres como muito perigosas, pois elas queriam ‘superar os homens’, eram consideradas promíscuas porque eram capazes de abandonar seu ‘papel social’ a ponto de aspirar ao poder político e participar da luta armada”.

A militante era também a puta, vadia, a sapatão e outros termos que remetiam a sua condição feminina, expressões que os algozes utilizavam como xingamentos nas sessões de tortura. Eram todas “mulheres desviantes”, a quem era dito que a tortura, que incluía o abuso sexual, era “corretiva”. O depoimento de Izabel Fávero à Comissão Nacional da Verdade é esclarecedor:

Eu fui muito ofendida, como mulher, porque ser mulher e militante é um karma, a gente, além de ser torturada física e psicologicamente, a mulher é vadia, a palavra mesmo era “puta”, “menina decente, olha para a sua cara, com essa idade, olha o que tu está fazendo aqui, que educação os teus pais te deram, tu é uma vadia, tu não presta” (BRASIL, 2014, p. 400).

No filme, há um porão repleto de mulheres que são chamadas pelos velhos de lutadoras. Pode-se inferir que essas foram as que não se quebraram durante a tortura. Essas mulheres não falam, estão nuas, mutiladas, aterrorizadas e para sempre apartadas do mundo.

Entre os torturadores, há relatos de admiração por prisioneiros que resistiam às sessões de tortura sem entregar seus companheiros, já os que sucumbiam e falavam, eram vistos com desprezo. Chamar as mulheres presas no porão de lutadoras pode indicar uma referência a esses militantes.

Além disso, tratam-se, evidentemente, de desaparecidas. Essa é uma categoria de vítima da ditadura que apresenta uma situação complexa: em geral, seus familiares, após uma longa peregrinação sem sucesso nos órgãos oficiais (muitas vezes sequer havia registro da passagem do militante pelas prisões oficiais), já sabiam que seu familiar estava morto. Entretanto, sem a presença de um corpo ou o conhecimento das circunstâncias de sua morte, essa é uma história que não fecha, um ciclo doloroso e em aberto. Existem mães de desaparecidos políticos que, durante décadas, não fecharam as portas de casa, não mudaram de endereço, sustentando a fantasia do retorno de seu filho.

Em todas as ditaduras do Cone Sul há desaparecidos, mas a Argentina é campeã nessa modalidade. São conhecidos os voos da morte, quando os militantes eram arremessados com pés e mãos amarrados sob efeito de pentotal⁵ ao Rio da Prata. De acordo com Calveiro (2013), a Argentina desenvolveu uma política institucional de desaparecimento de pessoas. Segundo ela, a partir do golpe em 1976, “o eixo da atividade repressiva deixou de girar em torno das prisões para se estruturar em função do sistema de desaparecimento de pessoas” (CALVEIRO, 2013, p. 8).

Em relação aos desaparecidos, a ditadura argentina procurava imprimir a pecha de traidor ou covarde e sobre suas organizações procurava desenvolver uma aura de suspeição. Apenas como última alternativa, admitia-se que o desaparecido poderia ter sucumbido aos “excessos” dos agentes da repressão:

[Existem] cinco causas pelas quais se podem ter produzido os desaparecimentos; que estas pessoas passaram à clandestinidade; que por qualquer falta de lealdade tenham sido eliminadas pelas próprias organizações; que tenham se escondido para excluírem-se; que por desespero tenham se suicidado; que tenham sido resultado de possíveis excessos de repressão das Forças Armadas (NOVARO; PALERMO, 2007, p. 134).

Retomando a questão de gênero, dessa vez sob uma nova ótica, parece-nos que o filme traça para si uma armadilha. Há todo um conjunto de referências sobre a ditadura, sobre a violência clandestina e a opção pela quase totalidade das vítimas serem mulheres, aspecto significativo e que permite chamar atenção para a especificidade do tratamento que receberam e a maneira como eram vistas pelos algozes. Entretanto, o filme recai em alguns preconceitos bizarros, como quando, coberta de nitroglicerina, Jacquie está mais preocupada com uma tensão sexual entre Román e Ali ou, então, em relação ao evidente tratamento ríspido dispensado por Ali à Jacquie, ao cortar seus cabelos, sugerindo uma disputa em torno do homem. Lamentável que, no momento de maior perigo de suas vidas, as mulheres estejam preocupadas com homens, como se eles fossem a razão de sua existência.

Da mesma forma, há a exploração de imagens eróticas, como no momento em que Jacquie se despe a fim de diminuir o risco de explodir, uma vez que sua roupa está coberta de nitroglicerina. Nessa cena deprimente, ela vagarosamente se despe, enquanto pede desculpas para seu (ex-)namorado pela traição que os levou àquela situação. Fica nítido, ali, que a culpa da tragédia é dela e subentendido que ela pretende se redimir com sexo.

5 Droga conhecida popularmente como “soro da verdade”.

O terror que fica

O terrorismo de Estado argentino certamente deixou profundas marcas no tecido social do país, que busca há décadas tratar dessas feridas e garantir que aquilo tudo não volte a acontecer. Cultivar a memória dos desaparecidos e jamais esquecer dos horrores da ditadura é a reafirmação cotidiana da importância do “*Nunca Más*”.

Sudor Frío relembra que ainda existem estruturas da ditadura ao nosso redor, indicando a necessidade de estarmos sempre atentos contra o arbítrio. A Argentina vive hoje seu maior período de estabilidade democrática e, mesmo com todas as limitações que a democracia burguesa apresenta, o Estado Democrático de Direito é o melhor que se pode conseguir sob o capitalismo. É seu limite. No entanto, a América Latina é uma região de longa tradição autoritária, de escravidão, de genocídio indígena e de classes dominantes que nutrem um profundo ódio pelo povo. Nessa região, a democracia não está garantida nem consolidada.

Ao trazer tantos elementos constitutivos da engrenagem repressiva argentina para o presente, o filme lida com o terror real e indica a possibilidade de sua perenidade. Transformar em um filme de terror ficcional o terror real vivido durante os anos da última ditadura argentina, sugerindo permanências desse período, é algo apavorante. Esse, sem dúvida, é um filme de terror que exige resistência.

Referências

ARCHETTI, Eduardo P. O “gaúcho”, o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 9-29, 2003. Disponível em: <https://bit.ly/3fjpG6e>. Acesso em: 21 fev. 2020.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. *Relatório*. Brasília, DF: CNV, 2014. v. 1. Disponível em: <https://bit.ly/3gKnHbp>. Acesso em: 1 fev. 2018.

CALAFRIOS. Direção: Adrián García Bogliano. Inérrpretes: Facundo Espinosa, Pancho Mochi, Marina Glezer et al. Buenos Aires: Pampa Films, 2010. 1 DVD (80 min), son., color.

CALVEIRO, Pilar. *Poder e desaparecimento: os campos de concentração na Argentina [e-book]*. São Paulo: Boitempo, 2013. (Coleção Estado de Sítio).

JOFFIFY, Mariana. A diferença na igualdade. Gênero e repressão política nas ditaduras militares do Brasil e da Argentina. *Espaço Plural*, Marechal Cândido Rondon, v. 21, p. 78-88, 2009.

KHEL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELLES, Edson; SAFATTLE, Vladimir. *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARIANO, Nilson. *As garras do condor: como as ditaduras militares da Argentina, do Chile, do Uruguai, do Brasil, da Bolívia e do Paraguai se associaram para eliminar adversários políticos*. Petrópolis: Vozes, 2003.

MECHI, Patricia Sposito. Os protagonistas do Araguaia: trajetórias, representações e práticas de camponeses, militantes e militares na guerrilha. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2015.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. *A ditadura militar argentina 1976-1983: do golpe de Estado à restauração democrática*. São Paulo: Edusp, 2007.

PASCUAL, Alejandra Leonor. Terrorismo de Estado: a Argentina de 1976 a 1983. 1997. Tese (Doutorado em Direito) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

SERVETTO, Alicia. Memórias de intolerância política: las víctimas de la Triple A (Alianza Argentina Anticomunista). *Antíteses*, Londrina, v. 1, n. 2, p. 439-454, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2BPhr3u>. Acesso em: 21 fev. 2018.

SILVA, Jussaramar. *As conexões repressivas no Cone Sul (1960-1990): terrorismo de Estado em conexão internacional*. 2017. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

SPITTA, Arnold. Raíces ideológicas de la “guerra sucia” en América Latina. *Revista de Filosofía da Universidade de Costa Rica*, San José, n. 76, p. 157-172, 1993.

TELES, Maria Amélia. Violações dos direitos humanos das mulheres na ditadura. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 23, n. 3, p. 1001-1022, 2015.

O CASO DOS IRMÃOS NAVES: PODER JUDICIÁRIO COMO AGENTE DO ESTADO DE EXCEÇÃO

Gisele Ricobom

Introdução

O caso dos irmãos Naves ficou conhecido como um dos piores erros judiciais do sistema judiciário brasileiro. O filme (*O CASO...*, 1967), dirigido por Luiz Sérgio Person e baseado na obra de João Alamy Filho, advogado dos irmãos Naves, retrata a condenação de Joaquin Naves Rosa e Sebastião José Naves pelo suposto assassinato de Benedito Pereira Caetano – cujos fatos ocorreram na cidade de Araguari, em Minas Gerais, na década de 1930.

Após a ditadura militar e o estabelecimento de uma justiça de transição que resultou na criação da Comissão da Anistia e da Verdade no Brasil, é notório e está fartamente documentado que os aparatos repressores utilizaram da tortura como prática difundida de obtenção de prova. No entanto, em 1967, quando se começava a consolidar a implantação do regime militar, não havia meios e tampouco mecanismos de denúncia sobre o tema, especialmente no cinema.

Nesse sentido, o roteirista do filme, Jean-Claude Bernardet, revela que o propósito da obra não era o de relatar um erro judicial da década de 1930 no interior de Minas Gerais. Para ele, embora tenha sido fiel aos fatos, o filme se tornava uma metáfora política para o contexto no qual foi lançado, pois, “durante toda a elaboração do filme, nunca se perdeu de vista essa perspectiva, a tal ponto que passamos a qualificar os Naves de ‘filme Castelo Branco’, em oposição ao roteiro que escreveríamos em seguida, *A Hora dos Ruminantes*, que chamávamos de ‘filme Costa e Silva’” (BERNARDET, 2004, p. 9).

Quando fui convidada pela professora Tereza Spyer, coordenadora do projeto de extensão Cineclube Cinelatino da UNILA, para debater o filme, ainda não conhecia o texto de Bernardet, que é preâmbulo do roteiro do filme publicado pela Fundação Padre Anchieta. Assim, apresentei duas principais linhas para debate: i) a raiz do aparato policial ditatorial que já conformava seus tentáculos no Estado Novo; ii) o contexto do Estado de exceção no momento do lançamento do filme, que permitia uma reflexão contemporânea sobre as consequências do então regime militar no aparato policial e no sistema seletivo da justiça penal.

Anos mais tarde, ao elaborar esse texto, presenciamos não apenas um retrocesso absoluto nos movimentos de memória, verdade e justiça que estruturam os caminhos de uma justiça de transição no Brasil, como também a emergência de movimentos conservadores que propugnam pela volta do regime militar. Os riscos para a democracia agora passam, sobretudo, por uma atuação política do Poder Judiciário que tem absorvido as demandas e fragilidades dos outros poderes para conformar uma espécie de tecnocracia jurídica – com direito a malabarismos jurídicos de julgamentos politizados e partidarizados que dominam a pauta midiática.

A judicialização da política é tema recorrente nos dias atuais, mas, ao rever o filme, outra pergunta ganhou forma, especialmente pelo contexto de extrema partidarização judicial em que vivemos: qual foi o papel do Judiciário nos regimes de exceção no Brasil? Para além do seletivismo penal que resulta das ações da Operação Lava Jato e da prisão em segunda instância em absoluta violação aos direitos fundamentais para milhares de brasileiros, é notória a condenação estapafúrdia do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, num processo penal eivado de vícios e contradições, cuja celeridade visava a impedir a candidatura do ex-presidente nas eleições de outubro de 2018.

Nesse sentido, estamos observando que o regime de exceção no Brasil contemporâneo tem sido respaldado, quando não diretamente provocado, pelo Poder Judiciário. Não há qualquer dúvida de que o Brasil nunca viveu, em plena potência, um regime democrático, seja pela profunda desigualdade social ou pela subsistência de um poder punitivo liminar de uma polícia que mais mata no mundo ou pelo Judiciário que reproduz cotidianamente a seletividade de uma espada que só alcança, na maioria esmagadora das vezes, pobres e negros.

No entanto há um evidente recrudescimento do autoritarismo após o *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff, com a instalação de um governo sem qualquer legitimidade popular, amplamente corrupto, o qual produziu reformas estruturais que ampliaram fortemente o número de pessoas em estado de vulnerabilidade social.

É fundamental, portanto, compreender como o Poder Judiciário se fortalece nos regimes ditatoriais, que, ao contrário do que poderíamos imaginar, não prescindem do Estado de direito justamente porque a lei passa a ser o meio de legitimação do exercício do poder, uma vez que a legitimidade popular deixa de respaldar a existência do governo.

Dessa forma, o belíssimo filme de Luiz Sérgio Person permite fazer um contraponto com o Brasil atual. O objetivo do presente artigo é encontrar tais paralelos, especialmente no que se refere à atuação do Poder Judiciário como agente do Estado de exceção, a partir da narrativa fílmica que nos fornece elementos fundantes da instalação do aparato repressor do Estado Brasileiro, já no chamado Estado Novo.

Estado de exceção na Era Vargas

“Os irmãos tinham sido condenados por um crime que não só não cometeram, como um crime que não fora cometido” (BERNARDET, 2004, p. 5).

Ainda que se trate de uma ficção, o filme retrata de maneira bastante linear os episódios que levaram à condenação dos irmãos Naves pelo suposto assassinato de Benedito Pereira Caetano. Em resumo, em 29 de novembro de 1937, os irmãos foram à Delegacia de Araguari para relatar o desaparecimento do primo Benedito Pereira Caetano, que havia sumido levando 90 contos de réis, dinheiro proveniente de uma safra de arroz que Benedito havia vendido com prejuízo. O inquérito estava sendo conduzido por um delegado civil e nada havia sido apurado até dezembro de 1937, quando foi substituído por um militar, o tenente da Força Pública Francisco Vieira dos Santos, indicado pelo governo de Getúlio Vargas. A partir de então, o tenente passa a praticar todos os tipos de tortura com os irmãos. A mãe

dos acusados chegou a ser estuprada na frente dos filhos e praticaram tortura com outras pessoas que serviram para comprovar sua tese de que os irmãos Naves haviam assassinado o primo Benedito, ainda que jamais se tenha encontrado o corpo do desaparecido. Nem poderia, pois Benedito apareceria em Araguari anos mais tarde, como veremos adiante.

O processo, portanto, ocorreu já no início do Estado Novo com o Judiciário submetido às novas autoridades. O roteirista do filme, Jean-Claude Bernardet, ao relatar as divergências sobre o filme com o então advogado João Alamy, disse que “estava claro para Person e para mim que Alamy tinha sido corajoso (a cena 69 não deixa dúvida a este respeito), mas não acreditávamos numa luta que se atinha aos ‘procedimentos legais’ numa situação política na qual não havia mais legalidade” (BERNARDET, 2004, p. 11).

Com efeito, a opção de criticar o Estado Novo está evidenciada em muitos momentos do filme. Destaco duas imagens presentes no filme que reforçam o tema: a manchete de que o Estado Novo era uma “democracia autoritária” e a foto de Getúlio Vargas ao fundo da sala do delegado-tenente demonstram a opção crítica do diretor. A foto, em especial, dá o sentido de autoridade e também de forte respaldo para o torturador. Constituem, em uma linguagem cinematográfica, objetos com valor simbólico, capazes de provocar uma associação de ideias que reforçam o contexto histórico de um Estado de exceção em que os fatos ocorreram.

O Estado Novo foi instaurado em 1937, quando Getúlio Vargas anuncia ter descoberto um suposto Plano Cohen que tinha por objetivo implantar o comunismo no Brasil. Em nome da referida ameaça, Getúlio decreta estado de guerra, suspende garantias constitucionais e, em novembro de 1937, dá um golpe de Estado, promulgando a Constituição Polaca, fechando o Parlamento e suspendendo as eleições.

Segundo Paixão (2011, p. 150), “entre 1937 e 1945, Getúlio Vargas governou sem nenhum tipo de controle ou supervisão institucional. Foi uma ditadura aberta. Não havia poder legislativo e as decisões do Judiciário eram frequentemente descumpridas. O presidente legislava por meio de decretos-leis”.

A violação dos direitos mais elementares dos irmãos Naves se perpetrou por um conjunto de decisões judiciais desastrosas. Já na sentença de pronúncia, o juiz da Comarca de Araguari, em março de 1938, decidia que:

A confissão do réu prestada na polícia constitui meia prova, como adverte Edgar Costa... até mesmo a confissão alcançada por meio de torturas, uma vez que coincida com as demais circunstâncias do crime. Se de um lado se levanta a acusação forrada de monstruosidades, do outro se ergue a voz da justiça, imparcial e humana, por isso mesmo sujeita às contingências da fatalidade. Julgo procedente a denúncia para pronunciar, como pronuncio, os indivíduos Joaquim Naves Rosa e Sebastião José Naves (AQUINO; BAYER, 2014).

No mérito, foram dois os julgamentos do Júri que absolveram os irmãos Naves. O primeiro foi anulado por um recurso interposto pelo Ministério Público, em que se alegou questões procedimentais. O segundo foi anulado em razão do Decreto nº 167, de 1938, que retirou a soberania do Tribunal do Júri, permitindo assim que o Tribunal de Apelação de Minas Gerais condenasse os irmãos a 25 anos e seis meses de prisão.

Os dois irmãos foram vítimas diretas de uma justiça alinhada e submetida ao regime autoritário do Estado Novo, desde a investigação até o cumprimento da pena.

Vanessa Dorneles Schinke demonstra que a manutenção do Judiciário não foi novidade do regime militar de 64. Segundo a autora, “O Estado Novo, além de manter o Tribunal de Segurança Nacional (TSN), propiciou movimentos entre esse tribunal de exceção e a justiça comum, que foram desde o deslocamento de juizes da composição de um tribunal para outro até manifestações de mérito de uma justiça sobre a outra” (SCHINKE, 2016, p. 12).

Explica ainda Vanessa Dorneles Schinke que o Supremo Tribunal Federal (STF) chegou a se manifestar sobre a constitucionalidade do TSN. Em sede do *habeas corpus* nº 26.330, de 11 de janeiro de 1937, afirmou que o Tribunal de Segurança Nacional não era um tribunal de exceção¹. O Ministro Frederico Barros Barreto compôs o STF e presidiu, ao mesmo tempo, o TSN (SCHINKE, 2016). O arranjo do Judiciário no Estado Novo, segundo a autora:

Tornou aparentemente natural a convivência entre a justiça ordinária e tribunais de exceção, fez com que as normas de exceção fossem interpretadas pela justiça ordinária, como legítimas, e abriu caminho para que a ascensão na carreira da magistratura perpassasse o período de atuação em tribunais de exceção. O arranjo da instituição já indicava que o Judiciário era um espaço capaz de mesclar-se, sem maiores constrangimentos, com projetos autoritários de Estado. [...] os membros do Judiciário aplicavam qualquer legislação que, em tese, estariam vigentes, independente do respeito a princípios democráticos do processo legislativo (SCHINKE, 2016, p. 13).

Para Paixão (2011, p. 150), “é importante ressaltar a presença de práticas autoritárias que retornariam, com razoável semelhança, no regime militar que seria desencadeado em 1964. A tortura era sistematicamente utilizada como forma de obtenção de informação, especialmente quanto aos comunistas”.

Nesse contexto, a sorte dos irmãos Naves só veio a se alterar com o fim do Estado Novo. Em 1946, o advogado das vítimas obteve um livramento condicional. Joaquim Naves Rosa faleceu dois anos depois de uma enfermidade, sem conhecer a absolvição do Tribunal de Justiça de Minas Gerais – que, em 1953, também estabeleceu uma indenização para as vítimas, já que Benedito Pereira Caetano foi encontrado vivo em 1952 por um dos irmãos. É um dos erros mais crassos da Justiça Brasileira, que condenou dois inocentes por meio de provas resultadas de tortura – e por um crime que jamais existiu (AQUINO; BAYER, 2014).

1 Segundo o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas, o TSN é “Tribunal de exceção instituído em setembro de 1936, subordinado à Justiça Militar. Era composto por juizes civis e militares escolhidos diretamente pelo presidente da República e deveria ser ativado sempre que o país estivesse sob o estado de guerra. A criação do TSN está ligada à repressão aos envolvidos no fracassado levante comunista de novembro de 1935, quando militantes da Aliança Nacional Libertadora se insurgiram contra o governo de Getúlio Vargas nas cidades de Natal, Recife e Rio de Janeiro. A função do tribunal era processar e julgar, em primeira instância, as pessoas acusadas de promover atividades contra a segurança externa do país e contra as instituições militares, políticas e sociais. Entre setembro de 1936 e dezembro de 1937, 1.420 pessoas foram por ele sentenciadas. Com a implantação da ditadura do Estado Novo, em novembro de 1937, o TSN deixou de se subordinar ao Superior Tribunal Militar e passou a desfrutar de uma jurisdição especial autônoma. Ao mesmo tempo, tornou-se um órgão permanente. Nesse período passou a julgar não só comunistas e militantes de esquerda, mas também integralistas e políticos liberais que se opunham ao governo. O TSN foi extinto após a queda do Estado Novo, em outubro de 1945” (CPDOC, c2020).

Poder Judiciário ontem e hoje: tortura e a violação aos direitos fundamentais

As Forças Armadas são instituições nacionais permanentes e regulares, e destinam-se à defesa da Pátria (Art. 142, CF), sejam quais forem os inimigos do Brasil².

O caso dos irmãos Naves simboliza uma prática que se institucionaliza com a ditadura do Estado Novo, de tortura e tratamentos cruéis e degradantes praticados por órgãos do Estado; e corroborados pela atuação de um Poder Judiciário cooptado e doutrinado por um governo autoritário que se legitima pelo discurso do medo, da construção de um inimigo imagético tão deplorável e ameaçador – o comunismo –, que justificaria todas as restrições aos direitos individuais e, inclusive, a própria contenção da democracia.

Na ditadura militar que se instala em 1964, tal estratégia é aprimorada, mas as estruturas utilizadas para a manutenção e permanência no poder são as mesmas: legalismo, discurso do medo, ruptura democrática, suspensão dos direitos individuais, repressão e tortura.

Como compreender a atuação de um Poder Judiciário, cuja função primordial é resguardar o pacto constitucional democrático, funcionando em total normalidade em um regime de exceção?

O relatório produzido pela Comissão Nacional da Verdade constatou que havia um sistema híbrido vigente no ordenamento jurídico brasileiro, durante o período da ditadura militar:

Em outras palavras, ao lado de uma ordem de base constitucional, de caráter permanente, havia uma ordem de base institucional, de caráter transitório, que vigoraria o tempo que fosse necessário para consolidar o projeto político dos militares. As Constituições de 1946 e de 1967 – alterada pela Emenda Constitucional no 1/1969 – e os atos institucionais editados durante o regime eram tidos pelos militares como normas fundacionais, a partir das quais se construiu o ordenamento jurídico da ditadura (BRASIL, 2014, p. 935).

O Poder Judiciário passou por algumas transformações significativas. A Comissão da Verdade relata que os 17 Atos Institucionais (AI) concentraram poder nas mãos do Executivo, sobrepondo-se especialmente sobre o Judiciário. O AI-1 suspendeu as garantias de vitaliciedade e estabilidade por seis meses e permitia ao executivo aposentar ou demitir servidores públicos, inclusive membros da magistratura. O AI-2, de 1965, aprofundou a reforma, suspendendo as garantias de vitaliciedade, estabilidade e inamovibilidade e foi fundamental para garantir o sucesso da Doutrina de Segurança Nacional, ao ampliar a competência da Justiça Militar, “antes prevista para a repressão de crimes contra a segurança externa do país ou as instituições militares – aos crimes contra a segurança nacional ou as instituições militares” (BRASIL, 2014, p. 936). Ela passou a se sobrepor a qualquer outra instância para os crimes a ela atribuídos, cabendo ao Superior Tribunal Militar o julgamento prévio dos *habeas corpus* impetrados pelos acusados dos crimes de competência da Justiça Militar.

² Juiz Federal Marcelo Bretas, em mensagem de 24 de maio de 2018 no Twitter. Disponível em: <https://bit.ly/3a-ty45>. Acesso em: 5 out. 2020.

Outra importante alteração foi a restauração da Justiça Federal da Primeira Instância, o que, segundo a Comissão da Verdade, “demonstra o intento deliberado do regime ditatorial de alinhar a magistratura federal de primeira instância com a ideologia e a burocracia do regime” (BRASIL, 2014, p. 936). A nomeação seria feita pelo presidente da República, dentre aqueles indicados pelo STF. Ademais, ampliou o número de ministros do STF, de 11 para 16, o que elevaria o grau de influência no Executivo sobre os ministros nomeados pelo próprio regime.

Segundo Schinke (2016, p. 117), o AI-2 “mesclou uma cooptação direta (na cúpula do Judiciário Nacional e na Justiça Federal), com uma cooptação indireta, exercida por meio da silente manutenção dos juízes da justiça estadual nos seus cargos”.

A Constituição de 1967, embora restaurasse direitos individuais e estabelecesse a nomeação para juízes federais por concurso de títulos e provas, figurou apenas formalmente. Relata a Comissão da Verdade que o próprio STF julgou mandado de segurança contrário à aplicação da norma constitucional, ao entender que seguiria em vigência o AI-2. “Ou seja, decidiu pela prevalência do AI-2 e da Lei nº 5.010/1966, no caso concreto, em detrimento da Constituição de 1967, desconsiderando, assim, os requisitos hermenêuticos pertinentes à supremacia e à vigência constitucional” (BRASIL, 2014, p. 938).

É sabido que o AI-5, de dezembro de 1968, simboliza o recrudescimento do regime ditatorial, estabelecendo a cassação dos direitos civis, a absoluta concentração de poder nas mãos do Executivo, que poderia decretar o recesso do Congresso Nacional, intervir nos estados e municípios, cassar mandatos parlamentares, suspender direitos políticos por dez anos, bem como o *habeas corpus*.

Especificamente em relação ao Judiciário, estabeleceu o poder, mediante decreto, de demitir, remover, aposentar ou pôr em disponibilidade qualquer titular das garantias constitucionais ou legais de vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade, como de fato fez com os ministros Evandro Lins e Silva, Hermes Lima e Victor Nunes Leal, do STF. O AI-6 completou a reforma do Judiciário em 1 de fevereiro de 1969, modificando a composição do STF, o qual voltou a ser constituído por 11 ministros e redefinindo a competência da Justiça Militar, que manteve em vigor todas as emendas constitucionais produzidas por atos complementares subsequentes ao AI-5, excluía qualquer apreciação judicial (BRASIL, 2014). Anthony W. Pereira, ao comparar as estratégias das ditaduras do Chile, Argentina e Brasil em relação ao Judiciário, conclui que:

Onde existia consenso, cooperação e integração entre as forças armadas e o Judiciário, a repressão praticada pelo regime foi em boa medida judicializada, e o sistema judicial foi gradualmente alterado numa direção conservadora. Onde houve um rompimento entre os militares e as elites judiciárias, a repressão transformou-se num ataque radical em grande parte extrajudicial aos procedimentos legais tradicionais. Onde havia uma nítida separação entre as forças armadas e o Judiciário, e a cooperação era limitada, a repressão tomou uma forma intermediária entre esses dois polos (PEREIRA, 2010, p. 286).

No Brasil, as alterações estabelecidas pelos Atos Institucionais, como visto, promoveram a cooperação do Judiciário com o Estado de Exceção, potencializando, assim, a tradição conservadora, diferentemente do que ocorreu no Chile e na Argentina.

Na prática, nas palavras de Schinke (2016), o Judiciário assegurava uma aparente normalidade constitucional do regime, enquanto especializava-se em aperfeiçoar a burocracia

dos tribunais, pois “a despeito da apreciação conteudística dos processos, que nada mais é do que levar os direitos envolvidos à sério, opta-se pelo fetiche da reiteração de atos procedimentais, traduzidos por uma gestão burocrática das demandas” (Schinke, 2016, p. 132).

A transição democrática não foi capaz de superar a tradição autoritária do Poder Judiciário, especialmente pela ausência de uma justiça de transição que pudesse promover verdadeira reconciliação nacional. A Lei da Anistia, de 1979, ao perdoar os violadores de direitos humanos que cometeram seus crimes pelas mãos do Estado, terminou por sequestrar a possibilidade de uma justiça de transição que superasse os traumas do passado. Jeanne Marie Gagnebin demonstra que a Lei da Anistia impôs o esquecimento, extorquindo qualquer possibilidade de reconciliação:

Ora, a imposição do esquecimento como gesto forçado de apagar e de ignorar, de fazer como se não houvesse havido tal crime, tal dor, tal trauma, tal ferida no passado, esse gesto vai justamente na direção oposta dessas funções positivas do esquecer para a vida. Impor um esquecimento significa, paradoxalmente, impor uma única maneira de lembrar – portanto um não lembrar, uma “memória impedida”. (GAGNEBIN, 2010, p. 179).

Segundo a autora “o silêncio sobre os mortos e torturados do passado, da ditadura, acostuma a silenciar sobre os mortos e os torturados de hoje” (GANGNEBIN, 2010, p. 185). Ademais, o esquecimento dos crimes ocorridos nesse período impediu a responsabilização daqueles que os cometeram, bem como as reformas democratizantes necessárias ao rompimento das estruturas autoritárias dos Poderes do Estado. Nas palavras de José Carlos Moreira da Silva Filho:

Tal bloqueio, devidamente afirmado pelo Poder Judiciário em todas as tentativas que foram feitas de investigar e responsabilizar esses crimes, também favoreceu a ausência de reformas institucionais que buscassem esclarecer a participação dos poderes constituídos no regime ditatorial, bem como de processos de responsabilização administrativa e judicial sobre os agentes e funcionários públicos que facilitaram ou praticaram diretamente tais crimes (SILVA FILHO, 2018, p. 1287).

Em 2010, o STF julgou pela constitucionalidade da Lei da Anistia na Ação de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF 153), em nome do perdão e da suposta conciliação nacional, consagrando, assim, a manutenção de uma “justiça” penal amplamente violadora dos direitos fundamentais. Para Silva Filho (2018, p. 1295), “Ao reproduzir em pleno regime democrático a mesma interpretação que a ditadura forjou para a Lei de Anistia de 1979, pode-se dizer que o STF alojou o ‘golpismo’ em seus gabinetes e decisões”.

Posteriormente, a Corte Interamericana de Direitos Humanos condenou o Brasil no caso “Guerrilha do Araguaia”, entendendo que a Lei da Anistia impede que o país cumpra as responsabilidades estabelecidas na Convenção Americana dos Direitos Humanos e demais tratados do Sistema Interamericano de Direitos Humanos.

A memória impedida é aquela que insiste em ressurgir, especialmente em momentos de crise ou comoção nacional. Não é por outra razão que as demandas por intervenção militar, os discursos contra os direitos humanos e a legitimação de vozes conservadoras na política nacional têm ganhado projeção nos últimos anos no Brasil.

Considerações finais

A seletividade do processo penal reflete que o aparato judicial tem predileção por cor e condição social quando se trata de aplicação do sistema punitivo. Os meios de obtenção de prova e as condições do devido processo legal são absolutamente diferenciados quando se trata da população mais vulnerável.

A ruptura constitucional de 2016, que afastou a presidenta Dilma Rousseff, instalou novamente um Estado de exceção, cuja aparência de normalidade foi novamente assegurada pelo Poder Judiciário. Desde então, o país passou por um conjunto de reformas estruturais que resultaram em aumento da escalada da violência, empobrecimento e desemprego, bem como na incompleta instabilidade política e econômica do país.

O governo de Michel Temer se respaldou na credibilidade das Forças Armadas para governar, já que carece de legitimidade popular. Comandantes militares reapareceram como importantes atores da política nacional, tanto no Comando do Ministério da Defesa (Joaquim Silva e Luna), quanto no Gabinete de Segurança Institucional (Sérgio Etchegoyen) ou no Comando da Intervenção Militar do Rio de Janeiro (Comandante Villas Bôas). Aliás, desde a promulgação da Constituição de 1988, foi a primeira vez que se utilizou do instituto da intervenção federal, numa decisão eivada de inconstitucionalidades.

Assim como da ditadura militar, a competência da Justiça Militar – tanto a federal quanto a estadual – foi bastante ampliada. A Lei nº 13.491 de 2017, desloca a competência inclusive para crimes dolosos contra a vida, quando os militares estiverem em cumprimento de uma missão de “garantia da lei e da ordem”. Os crimes previstos no Código Penal e na legislação especial, quando cometidos por militares, serão julgados pela Justiça Militar. Assim, até aqueles previstos da Lei Maria da Penha, por exemplo, serão julgados pela Justiça Militar.

O ativismo político do Poder Judiciário tem interferido diretamente no processo eleitoral. A decisão do STF que permitiu que a executoriedade da sentença penal depois da segunda instância, em flagrante violação ao princípio da presunção da inocência, afetou igualmente milhares de réus em todo o Brasil que irão colapsar o sistema prisional.

As raízes do autoritarismo do Judiciário brasileiro, como bem demonstrado no filme, emergiram com ainda maior força em razão da judicialização da política brasileira. Os retrocessos são sentidos em todas as áreas – educacional, cultural, econômico, jurídica, política, ambiental, entre tantas outras –, acarretando prejuízos sempre maiores para a população pobre.

Inúmeros são os exemplos que poderiam ser apontados aqui e que demonstram a existência de milhares de “Irmãos Naves” que cotidianamente sofrem com a opressão estatal, em nome do sistema de justiça. O caso emblemático simboliza um Brasil que insiste em repetir seus fracassos, oprimir seu povo, mantendo e reproduzindo as tradicionais estruturas elitistas e de poder que impedem que a democracia seja uma conquista inabalável. É preciso manter o *status quo*. Qualquer política que abale as estruturas será contida e as velhas estratégias violentas e corruptas continuam a funcionar.

Referências

AQUINO, Bel; BAYER, Diego Augusto Bayer. Da série “Os maiores erros judiciais brasileiros: o caso dos irmãos Naves”. *Justificando: Mentis Inquietas Pensam Direito*, [s. l.], 19 nov. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2BYIeuh>. Acesso em: 4 jun. 2018.

BERNARDET, Jean-Claude. *O caso dos irmãos Naves: chifre em cabeça de cavalo*. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 2004.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. *Relatório*. Brasília, DF: CNV, 2014. v. 1. Disponível em: <https://bit.ly/3gKnHbp>. Acesso em: 5 jun. 2018.

CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. *Anos de Incerteza (1930 - 1937)*. Tribunal de Segurança Nacional, c2020. Disponível em: <https://bit.ly/3lzpHX1>. Acesso em: 23 ago. de 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson. *O que resta da Ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 177-186.

O CASO dos irmãos Naves. Direção: Luiz Sérgio Person. Intérpretes: Anselmo Duarte, Raul Cortez, Juca de Oliveira *et al.* São Paulo: Lauper Films, 1967. 1 DVD (74 min), son., color.

PAIXÃO, Cristiano. Direito, política, autoritarismo e democracia no Brasil: da Revolução de 30 à promulgação da Constituição da República de 1988. *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofia, Política y Humanidades*, [s. l.], n. 26, p. 146-169, 2011.

PEREIRA, Anthony W. *Ditadura e repressão: o autoritarismo e o estado de direito no Brasil, no Chile e na Argentina*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SCHINKE, Vanessa Dorneles. *Judiciário e autoritarismo: regime autoritário (1964-1985), democracia e permanências*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2016.

SILVA FILHO, José Carlos Moreira da. Justiça de transição e usos políticos do Poder Judiciário no Brasil em 2016: um golpe de Estado institucional? *Revista Direito e Praxis*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 3, p. 1284-1312, 2018.

ENTRE A CASERNA E A RUA: SOBRE LA CIUDAD Y LOS PERROS, DE FRANCISCO LOMBARDI

André Kaysel Velasco e Cruz

Con sólo embutir a un hombre en el uniforme, ya se le infunde la abyección ante los superiores y el despotismo hacia los subordinados. ¡Que insolente la arrogancia de un coronel en su roce con el humilde recluta! Pero qué repugnante la bajeza de ese mismo coronel en presencia de un enfatuado general (PRADA, 1987, p 184).

Introdução

Sempre que alguém se aventura a transpor uma obra artística de uma linguagem a outra, enfrentam-se riscos grandes na empreitada. O caso típico é o da adaptação dos enredos de romances para os roteiros cinematográficos. Afinal, como traduzir a complexidade narrativa da construção novelística para a ação que transcorre entre as cerca de duas horas que costumam durar os longas-metragens? Como pode o realizador contornar as inevitáveis comparações entre a sua releitura em película e as muitas páginas do original? Não por acaso as apropriações de obras literárias, em especial quando se trata de “clássicos”, para as telas produz certa frustração de expectativas tanto no público como entre os críticos.

Uma das exceções a esta regra, parece-me, é o longa *La Ciudad y los Perros* (LA CIUDAD..., 1985), do realizador peruano Francisco Lombardi, baseado na obra homônima de seu compatriota, o escritor Mario Vargas Llosa. Publicado originalmente em 1962, a obra causou grande e imediato impacto no público leitor (MARTOS, 2012). O núcleo do enredo, pelo menos em parte autobiográfico, se desenrola em torno das vidas dos cadetes do colégio militar Leoncio Prado, o mais importante de Lima, premidos por uma dupla moral: de um lado, a rigidez dos códigos de condutas oficiais – sintetizados no lema “disciplina, moralidad y trabajo”, e, de outro, a de suas próprias contracondutas juvenis, marcadas pelo jogo, bebida, cigarros e pornografia. Os únicos liames que uniriam esses dois universos seriam os da violência e do autoritarismo. Em um polo, a violência dos oficiais superiores sobre os subalternos e, no outro, a daqueles recrutas que lograram se impor aos demais pela força e pela astúcia. Em ambas as dimensões que compõem as entranhas da vida castrense, expostas ao público pela prosa fina de Vargas Llosa, ressalta também o questionamento da masculinidade tradicional, seus códigos de honra, virilidade, mas também sua fragilidade e vacilações.

Assim, seria de se imaginar que, em um país onde os militares sempre tiveram presença marcante na vida política nacional, o romance fosse, para dizer o mínimo, causar polêmica. Publicamente censurado e hostilizado pelos militares e pela opinião pública conservadora, que o consideraram uma inaceitável ofensa às corporações armadas, o livro teve uma excelente acolhida do público mais amplo e da crítica literária, projetando, quase de imediato, seu jovem autor para o primeiro plano – não apenas da literatura peruana, como da hispano-americana. Nos anos seguintes, Vargas Llosa firmaria seu nome – ao lado de outros, como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes e Alejo Carpentier – como um

dos expoentes do impressionante ciclo criativo da literatura do subcontinente da década de 1960, rotulado pelo mercado editorial internacional, de maneira algo apelativa, como *boom* literário da América Latina.

Quando, em 1985, Lombardi levou às telas sua versão de *La Ciudad y los Perros*, o cenário havia mudado significativamente. O Peru vivia uma democracia formal, ainda que mergulhada em um intrincado conflito armado entre o Estado e forças insurgentes – o *Sendero Luminoso* e o *Movimiento Revolucionario Tupac Amaru* (MRTA). Isso ainda conferia às Forças Armadas um destacado protagonismo na vida do país. Vargas Llosa, em 1962 um socialista simpático à Revolução Cubana, já havia iniciado sua trajetória de apóstolo do liberalismo, tanto econômico como político, que o levaria a sua tentativa frustrada de chegar à presidência da República nas eleições de 1990. No entanto, o filme, passado em algum lugar entre o final da década de 1950 e início dos anos 1960, não parecia ter perdido em nada sua atualidade e sua capacidade de interpelar o público das salas de cinema. Por quê?

A resposta poderia estar na fidelidade com a qual Lombardi conseguiu reconstituir o universo Llosiano do quartel, sua violência e suas intrigas, nas mais de duas horas de duração do longa. Em que pese sua duração relativamente extensa, o ritmo da trama, a atuação convincente dos protagonistas e a mescla de tragédia e sarcasmo que se desdobra ao longo do roteiro incitam a audiência, não raro tomada por uma sensação de angústia do início ao fim. No entanto, essas qualidades formais da realização de Lombardi, a meu ver, não explicam tudo. O apelo do filme parece residir, também, em outra característica que compartilha com o romance que lhe deu origem: a capacidade de articular questões e temas universais a problemáticas nacionais, traço que costuma definir as grandes obras.

Nas linhas que se seguem procurarei explorar essas duas dimensões. Em um primeiro momento, abordarei a dimensão universal do filme, nucleada em torno do quadrinômio, da disciplina, autoridade, violência e masculinidade. Em seguida, tratarei dos aspectos propriamente peruanos da obra, destacando o nacionalismo militar, o racismo da estratificação social e a precariedade dos próprios vínculos que articulam a sociedade nacional. Em ambos, procurarei empreender a análise por meio da reconstituição de aspectos centrais da trama do longa-metragem, de modo a apresentá-la ao leitor.

Violência, autoritarismo e virilidade

A já referida dualidade entre o código oficial do colégio militar e suas efetivas regras de funcionamento aparecem logo nas primeiras cenas do filme. Se de início vemos um recruta de guarda em uma noite fria, ao som entre enfadonho e sóbrio da corneta marcial, nota-se que ele fuma um cigarro, proibido pelo regimento interno. Em seguida, outro cadete vem, um tanto ansioso, perguntar-lhe pela cola de um exame que teriam de prestar em breve. Os dois são, respectivamente, Alberto Fernandez, o “Poeta” (Pablo Serra), jovem de origem aristocrática enviado ao colégio por seu pai como medida corretiva; e Ricardo Arana, o “Escravo” (Eduardo Adrianzén), rapaz de origem social humilde que esperava alguma ascensão social da vida militar, ainda que a detestasse.

A violência irrompe em cheio na sequência seguinte, quando o espectador se depara com uma cena brutal, na qual alguns calouros do colégio, engatinhando de quatro, se atacam e se mordem, imitando cães, instigados por seus veteranos que os chamam o tempo todo de “perros”, isto é, cachorros. “Perro”, aliás, era o apelido interno que se davam mutuamente os cadetes que, em conjunto com “la ciudad”, conforma a grande dualidade que dá título à obra: de um lado os “cães” presos ao quartel e as suas regras, formais e informais, de hierarquia e violência, e, de outro, a “cidade”, ou a “rua”, simbolizando a liberdade almejada que se realizaria no mundo exterior.

Após os abusos do rito iniciático ao qual os veteranos submetem os recém-chegados, somos apresentados a outra personagem-chave da história: o “Jaguar” (Juan Manuel Ochoa), sobre o qual não se conhece seu nome de batismo: um jovem órfão e misterioso, violento e audaz; o único que não teria se deixado humilhar na iniciação, enfrentando fisicamente os mais velhos. É Jaguar que encabeça o “círculo”, pequeno grupo de alunos do colégio que, pela intimidação e astúcia, controlam a vida nos dormitórios, sobretudo por meio do contrabando de cigarros, bebidas, baralhos e dados de jogo – itens proibidos no interior da escola-quartel.

É Alberto quem não esconde certa admiração por Jaguar, quem será, ao longo do enredo, seu principal alter ego e antagonista. Ele consegue evadir-se de seu controle pela sagacidade, expressa na oferta de uma singular mercadoria: as cartas de amor e as histórias pornográficas que escrevia, bastante valorizadas no submundo dos cadetes. Assim, o Poeta se vale da esperteza e de um domínio superior da língua escrita facultado por sua origem de classe para sobreviver no duro mundo dos cães. Já Ricardo, tímido e frágil, é massacrado pelos colegas, que não por acaso lhe dão o apelido de “Eslavo”, não raro pronunciado por meio de um diminutivo ainda mais desdenhoso, “Eslavito”. Mesmo Alberto, a quem Ricardo tinha por seu “único amigo”, não deixava de submetê-lo a certa violência simbólica, por meio de um humor cáustico por meio do qual se burlava de suas fragilidades e de seu romantismo algo piegas. Aliás, ao longo do filme, Alberto não deixará, inclusive, de trair a confiança de Ricardo ao sair com Teresa (Liliana Navarro), a jovem que fazia seu colega suspirar.

Se a duplicidade de condutas já se evidencia nesses primeiros enquadramentos, ela retorna com ainda mais força na sala de aula, onde um pobre professor é incapaz de controlar a turba de adolescentes inquietos, os quais se mofam da autoridade docente. A ordem só é restabelecida pela firmeza de outra personagem central, o tenente Gamboa (Gustavo Bueno), que, nas palavras de um de seus colegas da oficialidade, seria a própria encarnação da tríade “disciplina, moralidad y trabajo”. Gamboa amansa os cachorros, mais uma vez, recorrendo à humilhação: obrigando-os a saltar como rãs.

Aliás, um dos elementos que mais ressalta, tanto no romance como no filme, é a abundância de alegorias e metáforas zoomórficas associadas, seja a grupos de personagens – cachorros, rãs –, seja a algumas em particular, notadamente o Jaguar. O recurso a essas associações animais serve tanto para definir as posições hierárquicas dos personagens entre si, as relações de violência que os vinculam, como também algumas das características morais que se lhes atribuem. O único animal de aparição recorrente que cumpre outra função simbólica é uma lhama que, vez por outra, surge misteriosamente em algumas cenas.

Retomando o fio da narrativa, a trindade oficial afixada na parede da sala, os cachorros convertidos em batráquios, em silêncio, repartem entre si a cola do exame, até serem flagrados pelo olhar vigilante de Gamboa. A descoberta da fraude leva a direção do colégio a impor uma severa quarentena aos alunos, que, desse modo, ficam privados das tão esperadas saídas ao mundo exterior, à cidade. Nesse período de modorra, marcado pelo compasso lento e repetitivo da corneta marcial, cresce o desespero de Ricardo, privado de seus encontros com a namorada idealizada, sem saber que Alberto, com a escusa de levar-lhe uma carta sua, havia se aproveitado e ido com a jovem ao cinema. Esse desespero, típico do confinamento forçado, conduz o Escravo ao impulso da delação de seus colegas aos oficiais.

Aqui surge um tema crucial no qual os dois códigos, o formal e o informal, entram em atrito, acendendo a chispa que ateará fogo a trama. Se, de um lado, as regras do regimento castrense obrigam todo subalterno a comunicar uma indisciplina a seu superior, as regras da honra varonil estabeleciam entre os cadetes uma espécie de *omertá*¹, pela qual o delator ou alcaguete seria a mais réproba das criaturas: *soplón*, na gíria peruana corrente entre os personagens.

A expulsão de Serrano Cava (David Meléndez), cadete medroso e de procedência andina, atira sob o internato a sombra da delação, tornando Jaguar obcecado pela descoberta do *soplón*. Nesse momento, dá-se a repentina morte de Ricardo, alvejado em um acidente durante um treinamento militar. A tragédia constitui o grande divisor de águas no enredo, na medida em que agora é Fernandez quem se fixa em vingar a morte do amigo, convencido de que se trataria de um assassinato.

Como se pode perceber, todo o desenrolar dessa série de intrigas é pontuado pela dualidade de códigos de conduta. Mas, ao contrário do que pode parecer à primeira vista, essa polarização entre a regra formal e a informal não equivale a uma oposição entre rigidez e fluidez. Afinal, se a regra oficiosa dos cadetes também possuía sua pedra de toque inflexível – o banimento do alcaguete –, o regimento estabelecido também admitiria os casuístas, manipulados ao sabor das conveniências do poder.

Isso o descobrirá amargamente o tenente Gamboa que, ferreamente apegado ao senso de dever, repassa ao Coronel (Luis Álvarez), que dirigia a instituição, as denúncias de Alberto sobre seus colegas. Contudo, para a surpresa do abnegado oficial, seu superior não apenas desqualifica e engaveta seu relatório como o pune, enviando-o a um quartel longínquo, no altiplano andino. O jogo de cintura do iracundo Coronel se revela, uma vez mais, quando, ao descobrir o comércio de literatura pornográfica do Poeta, não o expulsa, dada sua origem de classe privilegiada.

Retomando o jogo de interpenetração e conflito entre as normas que regem e organizam a vida da escola-quartel, é impossível não pensar em duas grandes referências do pensamento sociológico contemporâneo: o sociólogo estadunidense Erving Goffman e o filósofo francês Michel Foucault. O primeiro, autor do clássico *Asylums*, traduzido no Brasil como *Manicômios, Conventos e Prisões*, trata das chamadas “instituições totais” – aquelas que procuram dominar e disciplinar o conjunto da vida e dos hábitos (monges, freiras, soldados, presidiários, presidiárias ou internos e internas em um manicômio) (GOFFMAN, 1999). Contudo, por meio de seu trabalho de campo, Goffman observa que os “internos”

1 Termo italiano que designa o princípio básico do código de conduta da máfia siciliana, segundo o qual os problemas e disputas devem ser resolvidos internamente, sem recurso à autoridade exterior.

sempre encontram modos de burlar ou escapar à rigidez do sistema estabelecido. No mais das vezes, por meio de pequenos hábitos que funcionam como válvulas de escape a tornarem mais suportável a vida naquelas condições. A esses comportamentos sutilmente transgressores, o sociólogo dá o nome de “ajustamentos secundários”.

Já Foucault, em obras clássicas como *Vigiar e Punir* ou *A Microfísica do Poder*, desenvolveu suas conhecidas teses sobre a “biopolítica”, o controle e a disciplina dos corpos, e a difusão das formas de micropoder que caracterizariam a modernidade ocidental (FOUCAULT, 1987, 2014). Assim, instituições tão diversas como a fábrica, a prisão, a clínica, a escola ou o quartel seriam caracterizadas por uma lógica de funcionamento comum, pautada pela “governamentalidade” – apoiada no controle e disciplinamento dos corpos, cuja implementação se viabiliza pelo desenvolvimento de uma série de saberes científicos: Direito, Medicina, Engenharia, Ciências Sociais etc. Contudo, os padrões de dominação apoiados na biopolítica e no micropoder nunca chegariam a ser totais ou absolutos. Nesse sentido, Foucault desenvolve a ideia da existência de “contracondutas”, ou seja, os comportamentos por meio dos quais os dominados seriam capazes de se evadir e tensionar a sujeição, sem propriamente contestá-la de frente, razão pela qual elas não podem ser confundidas com a rebeldia, a insurgência ou a contestação aberta.

Os dois conjuntos de conceitos, desenvolvidos pelo “interacionismo simbólico” de Goffman e pelo pós-estruturalismo foucaultiano, parecem-me chaves privilegiadas para refletir sobre o filme de Lombardi inspirado no romance de Vargas Llosa. Por um lado, fica patente a dinâmica opressiva da instituição social total – o quartel – na aplicação férrea da disciplina dos corpos por meio do micropoder imposto pelo regulamento interno. Por outro, são igualmente evidenciados os ajustamentos secundários e as contracondutas dos cadetes em suas tentativas de tornar a vida do internato minimamente suportável e de estabelecer um sistema de regras próprias para levar suas vidas. Esse convívio tenso entre ambos os sistemas é sempre instável, ameaçando explodir, como efetivamente ocorre em conflito aberto. Contudo, tal conflito nunca chega a pôr em xeque a estabilidade do conjunto do edifício da dominação, simbolizado no monolitismo da arquitetura do colégio militar, que se preserva inclusive à custa do sacrifício casuístico de suas próprias normas.

Resta, por fim, discutir outro aspecto fundamental que perpassa e enfeixa aqueles abordados até aqui: o problema da masculinidade. Como já se viu, a todo momento os dois sistemas de valores dão relevo, cada um a seu modo, à virilidade como valor supremo, a qual deve ser sempre posta à prova para se afirmar. Assim, violência e virilidade se dão as mãos na moldagem do caráter das personagens. Nesse ambiente duro, marcado pelo abuso da autoridade, seja a formal ou a informal, a sobrevivência parece se garantir pelo exercício de uma ética varonil apoiada em seus dois recursos clássicos: a força e a astúcia. Jaguar possui ambas e consegue sobreviver, apesar de sua marginalidade social e de quase ser expulso do único lar que conhecia. Na outra ponta da cadeia de comando, o coronel-diretor se vale também de ambas para manter seu poder e preservar a imagem e a integridade da instituição que dirige. Gamboa, por seu turno, que só parecia conhecer a força sob a forma da disciplina e do dever, é punido com o exílio para uma guarnição distante. Já o astuto, mas pouco forte Alberto se deixa trair por seu impulso de vingar o amigo e, ao ameaçar comprometer os dois sistemas de poder que organizam o colégio, só não é expulso pela proteção que lhe conferia sua posição social, oposta à de Jaguar.

Não há, contudo, como falar da construção do homem sem seu simétrico oposto no mundo heteronormativo, em relação ao qual este se afirma: o lugar da mulher. É interes-

sante notar que, desde as primeiras cenas, a condição inferior do feminino é afirmada em diferentes ocasiões: quando, por exemplo, os veteranos, durante rito iniciático, dizem a um dos calouros que, ao invés de um “cão”, ele seria uma “cadela” e que, portanto, em vez de morder, ele deveria “lamber” seu colega; ou, ainda, quando o tenente Gamboa, com vistas a humilhar o conjunto dos alunos indisciplinados, os obriga a se comportar como rãs (não como sapos, note-se bem).

Mas não é apenas na simbologia do bestiário do quartel que as relações patriarcais de gênero são reafirmadas. Elas também aparecem nas duas formas da produção literária do Poeta, igualmente requisitadas por seus colegas: as cartas de amor e a pornografia. Por acaso, não são essas as formas extremadas nas quais se dicotomiza o imaginário sexual do patriarcado? Aliás, a prostituição aparece explicitamente no filme quando, sob o impacto do remorso e da culpa diante da morte de Ricardo, Alberto vai a um bordel, sendo iniciado por uma prostituta mais velha que, ao som de um antigo bolero, o acolhe com certo ar maternal.

Por fim, cabe explorar a principal personagem feminina do enredo que, em que pese aparecer poucas vezes, tem um papel importante na trama de Lombardi: Teresa. Sua figura possui os traços que a moralidade patriarcal costuma atribuir à mulher: passividade e recato aparentes. São os homens que a escrevem e que a procuram: Ricardo, como uma amada idealizada; Alberto, como conquista mundana. Tal passividade, entretanto, oculta o desejo e a escolha feminina, como quando ela explicita a Alberto que seu suposto relacionamento com Ricardo era mais uma fantasia deste e insinua sua atração pelo portador da missiva. Interesse esse, aliás, estimulado pela tia com a qual vive (Isabel Duval), que a faz reparar na qualidade superior dos sapatos do rapaz, em contraste com o pretendente anterior. Eis aqui o clássico tema no qual a dominação de gênero se entrelaça à de classe: o namoro e o casamento com um homem de extração mais elevada como a única possibilidade de uma jovem mulher de origem popular.

O Peru como sociedade fragmentada

A observação sobre as expectativas da tia de Teresa sobre as possibilidades que abriam à sobrinha aquele rapaz de aparência distinta é um bom ponto de partida para pensar como a sociedade peruana aparece retratada pelo filme de Lombardi. Aqui, peço licença para inverter o procedimento da sessão anterior, começando por um desvio pelo pensamento político social peruano.

Em sua conhecida tese política, *Punto de Vista Anti-Imperialista*, José Carlos Mariátegui, conhecido como pai do socialismo peruano, faz a seguinte observação sociológica, por vezes pouco valorizada entre seus comentadores:

En el Perú, el aristócrata y el burgués blancos desprecian lo popular, lo nacional. Se sienten, ante todo, blancos. El pequeño burgués mestizo imita este ejemplo. [...] El yankee desposa sin inconvenientes de raza, ni de religión a la señorita criolla y esta no siente escrúpulo de nacionalidad ni de cultura en preferir el matrimonio con un individuo de la raza invasora. Tampoco tiene ese escrúpulo la muchacha de la clase media. La “huachafita”, que puede atrapar un yankee empleado de Grace, o de la Fondation, lo hace con la satisfacción de quién siente elevarse su condición (MARIÁTEGUI, 1991, p. 204).

Interessa-me menos a relação de subalternidade cultural das classes dominantes e médias mediante o imperialismo estadunidense, tema que não está presente no filme, e mais o padrão de relacionamento entre setores dominantes e médios, bem como o padrão de entrelaçamento entre a estratificação social e a racial sugerida pelo pensador marxista. Cabe um esclarecimento a respeito do significado do termo nativo “huachafita”, diminutivo de “huachafa” ou “huachafo”, utilizado por Mariátegui para se referir à moça de classe média, provavelmente de origem mestiça. Segundo Alberto Adriansen, o termo teria aparecido em Lima na virada do século XIX para o XX, designando o comportamento de moças de condição social e econômica modesta que, com vistas a conseguir um pretendente de classe superior, procurariam imitar os comportamentos dos extratos elevados, exibindo modos e *status* que não possuiriam (ADRIANSEN, 2011, p. 180). Desse modo, ao designar um comportamento imitativo, exibicionista e exagerado, o termo teria claro tom de censura, associado à breguice e à vulgaridade.

Segundo Adriansen:

En efecto, lo ‘huachafo’ y la ‘huachafería’ solo son posibles en una sociedad tradicional y jerárquica, pero sobretudo estamental y estratificada. Por eso, no es extraño que el surgimiento de la palabra ‘huachafo’ coincida con la República aristocrática y también con otra expresión: plebeyo² (ADRIANSEN, 2011, p. 281).

Desse modo, o comportamento de Teresa, mas sobretudo de sua tia, diante da oportunidade representada por Alberto é um bom exemplo de “huachafería”, isto é, do desejo de ascensão social por meio do casamento, que abriria as portas a uma moça de extração plebeia aos privilégios materiais e culturais somente disponíveis a um estreito círculo da classe dominante. A citação de Mariátegui, porém, revela algo mais sobre essa estrutura social estamental que dá origem ao comportamento imitativo dos setores populares: seu racismo estrutural e estruturante. Nunca é demais lembrar a origem colonial da sociedade peruana, apoiada sobretudo na exploração da mão de obra servil dos indígenas do altiplano, mas também na escravidão negra na costa.

O racismo aparece em diferentes momentos do enredo, como quando Alberto, que se orgulhava de que sua família possuía até um ex-presidente entre os seus, dizia com desdém que: “en el colegio militar son todos cholos”. “Cholo”, palavra mais conhecida do que o “huachafo”, designa o mestiço peruano de origem indígena e/ou andina, carregando também um forte caráter pejorativo. O preconceito racial contra os negros também está presente em relação ao personagem apelidado de “Rulos” – “cachos” –, um cadete negro pertencente ao círculo de Jaguar. Em pelo menos uma ocasião, Rulos é chamado por Alberto, em tom zombeteiro, de “negro”.

Mas o racismo não comparece apenas na boca de uma personagem de alta extração social. Quando Cava, ao tentar roubar o gabarito da prova, se apavora e quebra um vidro, é censurado por Jaguar, que afirma que ele era “medroso como todo serrano”. Ainda que a referência imediata aqui seja a origem geográfica, convém recordar que a população andina é de composição predominantemente indígena. Jaguar evoca contra Cava típicos estereótipos racistas e o fato de que isso venha de uma personagem de posição social claramente marginalizada indica a naturalização e o enraizamento do racismo na sociedade peruana.

2 Já para o período que ficou conhecido na historiografia peruana como “República aristocrática” (1895-1919), ver Galindo e Burga (1994).

Além das fraturas sociais e raciais, vale a pena chamar atenção para outro aspecto: o nacionalismo oficial e sua relação com a instituição militar. Retornando uma vez mais a cena na qual Alberto e Teresa se encontram pela primeira vez, há dois detalhes que talvez escapem a espectadores não peruanos: o rapaz e a moça vestem roupas de cores vermelha e branca – justamente as da bandeira nacional. E, na parede, pode-se ver um mapa no qual se lê o nome “Tacna”. Ora, Tacna, ao lado de Arica, é uma das duas províncias austrais, arrebatadas do Peru pelo Chile na Guerra do Pacífico (1879-1884), sendo por longos anos objeto de disputa entre os dois países. Assim, de modo sutil, a câmera deixa entrever um dos clássicos temas do nacionalismo peruano oficial: a disputa territorial com os chilenos e o ressentimento pela guerra perdida.

Nada mais adequado para um filme que gira em torno da vida interna de uma escola-quartel do exército peruano. Aliás, o modo pelo qual os militares vêm historicamente desenhando seu papel protagônico em relação ao país é referenciado na película. Em mais de uma cena, um oficial afirma que a sociedade estaria se dissolvendo no caos pela falta de disciplina. A frase tem, no contexto, duplo sentido. De um lado, diz respeito a uma sociedade vista como amorfa e tendencialmente anárquica, que precisaria da mão forte dos militares para se organizar. De outro, revela a preocupação de que a indisciplina “de fora” viesse a contaminar a ordem “de dentro”, em mais uma referência à oposição do título entre a cidade e o colégio.

Ao longo da história peruana, os militares assumiram o protagonismo político em pelo menos quatro ciclos mais ou menos longos. No primeiro, caudilhos militares dominaram a cena política do imediato pós-independência até o final da década de 1860. No período posterior à Guerra do Pacífico (1885-1895), o país foi reorganizado pela mão dura do general Andrés Cáceres. Entre 1930 e 1956, predominaram os governos militares, com exceção de apenas dois, o primeiro de Prado y Ugarteche e o de Bustamante y Rivero. Por fim, em um período já posterior ao livro de Vargas Llosa, o Peru viveu sob regime militar de corte nacional-reformista com o governo do general Velasco Alvarado (1968-1974) e, em uma aguinada mais conservadora, com o general Morales Bermudes (1974-1980)³.

Assim, não é de se estranhar que Vargas Llosa tenha assumido, ao longo de sua trajetória, posições antimilitaristas, não apenas em seu romance de estreia, mas também em obras posteriores, como a mais satírica *Pantaleón y las Visitadoras* (VARGAS LLOSA, 2004), não por acaso também adaptada para o cinema pelo mesmo Francisco Lombardi. Assim, o trecho do poeta e ensaísta peruano de orientação anarquista Manuel Gonzalez Prada (1844-1918) não poderia ser uma epígrafe mais adequada para abrir esta resenha. Aliás, é notável como a invectiva de Prada contra o arbítrio no manejo da autoridade militar casa quase perfeitamente com o filme e o romance.

Por fim, caberia ressaltar um último aspecto da sociedade peruana que se evidencia no filme em mais de um momento. Trata-se da fratura geográfica entre “costa”, “serra” e “selva” que se imbrica intimamente com as fraturas raciais e de classe examinadas. Já se viu como o Jaguar, ao insultar seu colega Cava, o chama não de índio ou “cholo”, mas sim de “serrano”, em óbvia referência a *sierra* ou altiplano andino.

Em outro momento, mais ao final da película, quando Gamboa e outro oficial conversam sobre a possibilidade eminente de sua remoção para outra guarnição, seu interlocutor deseja que ao menos seja uma localizada no litoral, arrematando em seguida: “la costa es

3 Para uma visão de conjunto da história política peruana, cf. Klaren (2004).

para los criollos, la sierra para los serranos y la selva para los chunchos”. Dessa maneira, cada região do país – a litorânea, a andina e a amazônica – seria destinada a diferentes tipos sociais e raciais, os quais não deveriam, idealmente, se mesclar. Mais adiante, quando se confirma que Gamboa seria transferido a um quartel em Juliaca, cidade localizada no departamento andino de Puno (na fronteira com a Bolívia), os dois se referem à lhama, citada na sessão anterior, que vive no quartel e que aparece, de maneira misteriosa, em alguns momentos do filme. Aludindo ao fato de que aquele animal viria da mesma região que o novo posto do azarado tenente, este chega à conclusão de que “la llama puneña” teria um caráter premonitório sobre seu destino.

Ainda no que diz respeito ao problema regional peruano, é interessante ressaltar que o olhar do filme sobre o país é claramente limenho e costeiro. Não apenas pelo fato de que a história se passa na capital, mas também pelo lugar que o autor da obra que inspirou o filme ocupa na literatura peruana. Vargas Llosa, natural de Arequipa, onde os Andes se encontram com o litoral, sempre foi um escritor *criollo* – sendo distante, quando não abertamente hostil, à perspectiva indigenista, representada sobretudo pela obra literária de José María Arguedas (VARGAS LLOSA, 1996).

Em síntese, pode-se afirmar que o Peru, ao longo do filme de Lombardi, é apresentado como uma sociedade hierárquica, racista, autoritária e geograficamente fragmentada. A fragmentação, aliás, talvez seja a nota dominante, expressa nas queixas dos militares sobre a falta de ordem que estaria desorganizando o país. Claro está que, fora a crítica incisiva ao militarismo, os demais aspectos aludidos não parecem ocupar um lugar de destaque no enredo, ficando mais propriamente no pano de fundo. Contudo, argumentaria que a narrativa cinematográfica costura-os de modo sutil, mas nada casual, de forma a que acabam por ocupar um lugar importante no sentido geral da obra.

Conclusão

Ao longo deste artigo, procurei explorar como dimensões universais e locais se articulam na narrativa do filme *La Ciudad y los Perros*. Em um primeiro momento, procurei mostrar, apoiando-me nas contribuições de Goffman e Foucault, como a crítica à disciplina dos corpos, às instituições totais e, de um modo mais geral, à violência e ao autoritarismo ocupam o núcleo do argumento do filme. Além disso, discuti como essa crítica se organiza em torno de duas séries de dualidades ou oposições: entre o código de conduta oficial, do colégio militar, e o extraoficial, dos cadetes; além daquela entre o interior do quartel, representando a opressão, e seu exterior, a cidade, signo de liberdade. Chamam ainda a atenção a abundância de metáforas e alegorias animais, que falam de diversas maneiras dos papéis de distintas personagens, bem como as relações violentas e hierárquicas que entre eles se estabelecem. Por fim, destaquei a crítica aos valores viris da masculinidade tradicional e a subalternização da mulher e do feminino.

Em um segundo momento, voltei-me aos aspectos mais propriamente nacionais que se expressam na trama. Apoiando-me nas obras clássicas de Mariátegui e Gonzalez Prada, mas também no ensaio contemporâneo de Alberto Adriansen e nas obras historiográficas de Galindo, Burga e Klaren, tentei reconstituir o retrato de um país de ordem social estamental, estruturalmente racista, de frágil nacionalismo oficial entrelaçado ao militarismo

e, por fim, geograficamente segmentado. Em síntese, a pintura do quadro de uma sociedade fragmentada que Lombardi vai oferecendo a seus espectadores ao longo do filme.

Ainda que tanto a realização cinematográfica como a obra literária que a inspirou não deem centralidade em seu cerne aos problemas nacionais, eles não deixam de compor de modo relevante seu pano de fundo e mesmo sua trama, sendo importantes para a inteligibilidade do conjunto. Aqui, talvez caiba retornar àquele critério, segundo o qual o universal só se realiza na medida em que se alicerça solidamente no terreno nacional: todo universal só o é enquanto universal concreto. Nessa direção, *La Ciudad y los Perros* é, a um só tempo, um filme de apelo universal e claramente peruano. Ao falar de problemas que dizem respeito às sociedades contemporâneas de modo geral, o faz por meio de sua sociedade nacional e vice-versa.

À guisa de conclusão, vale a pena retornar ao problema da relação entre literatura e cinema, mas não no que diz respeito às dificuldades formais das adaptações de uma ao outro, mas sim no estatuto diferenciado de ambos no caso peruano. Ainda que no cenário internacional Lombardi seja provavelmente o mais destacado realizador de seu país, é inegável que a literatura produzida no Peru tenha muito mais notoriedade do que seu cinema. Afinal, ao lado de Vargas Llosa se pode enumerar uma plêiade de escritores internacionalmente reconhecidos, do porte de José María Arguedas, Manuel Escorza, Ciro Alegría, Magda Portal, César Vallejo, entre outros, o que não acontece no cinema.

A explicação talvez resida no fato de que, enquanto o fazer literário pode ser relativamente solitário e individual, a criação cinematográfica, mesmo em escala relativamente modesta, demanda meios, recursos e pessoal em quantidade. Evidentemente, isso a torna mais difícil e incerta em países periféricos e dependentes, de escassos recursos, em especial para o fomento da cultura. Assim, ainda que a estética de Lombardi não se insira na proposta do “estética da fome”, na qual Glauber Rocha pensava o cinema do terceiro mundo, realizações como *La Ciudad y los Perros* não deixam de ser pequenos e bem-vindos milagres.



Referências

ADRIANSEN, Alberto. Estado y sociedad: señores, masas y ciudadanos. *In*: MACKINNON, María Moira; PETRONE, Mario Alberto (org.). *Populismo y neopopulismo en América Latina: los complejos de la Cenicienta*. Buenos Aires: Eudeba, 1999. p. 279-300.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michael. *A microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

GALINDO, Alberto Flores; BURGA, Manuel. Apogeo y crisis de la república aristocrática. *In*: GALINDO, Alberto Flores. *Obras completas*. Lima: Fundación Andina, 1994. p. 30-333.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, conventos e prisões*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

KLAREN, Peter F. *Nación y sociedad en el Peru*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004.

LA CIUDAD y los perros. Dirección: Francisco Lombardi. Lima: Producciones Inca Films S.A, 1985. 1 DVD (135 min), son., color.

MARIÁTEGUI, José Carlos. Punto de vista anti-imperialista. *In*: QUIJANO, Aníbal (org.). *Textos básicos*. Ciudad de México: FCE, 1991. p. 2003-210.

MARTOS, Marco. Apresentação. *In*: VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros*. Edición Conmemorativa. Madrid: La Real Academia de La Lengua Española, 2012. p. 13-29.

PRADA, Manuel González. *Páginas libres/Horas de lucha*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.

VARGAS LLOSA, Mario. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Ciudad de México: FCE, 1996.

VARGAS LLOSA, Mario. *Pantaleón y las visitadoras*. Lima: Alfaguara, 2004.

TAKE 2:

**ARQUITETURA
E CIDADE**

A ARQUITETURA COMO PERSONAGEM EM O HOMEM AO LADO

Andréia Moassab

Introdução

Como em todo bom filme, existem várias camadas possíveis de leitura de *O Homem ao Lado* (O HOMEM..., 2009). Na história contada por Gastón Duprat, Mariano Cohn e Andrew Duprat, Leonardo (Rafael Spregelburd) é um designer industrial bem-sucedido que se desentende com o novo vizinho, Victor (Daniel Aráoz), devido a uma janela que este quer abrir, voltada para sua casa. Não se trata, contudo, de uma contenda usual entre vizinhos. A casa em questão é a única feita na América pelo arquiteto modernista Le Corbusier. Ainda que argumentos como “invasão de privacidade”, usado por Leonardo, pudessem ser sustentados noutras situações, a casa corbusiana desempenha um papel central na trama. O filme debate brilhantemente, a partir da arquitetura, o eurocentrismo, o patriarcado, o classismo e a colonialidade do saber arquitetônico ao contrapor a elegância esnobe da casa e de seu proprietário ao vizinho popular e seu justo desejo por um pouco de sol.

A Casa Curutchet sintetiza o último século de ensino de arquitetura e urbanismo, colonizado por uma perspectiva eurocêntrica – mais especificamente branca, masculina, heteronormativa e urbanocêntrica – característica e definidora da modernidade ocidental (SANTOS, 2006). A assim chamada “história da arquitetura”, disciplina e campo na área, é, de fato, a história da arquitetura europeia, universalizada como a arquitetura de todos/as. Desde a própria cronologia usual até os grandes temas de debate, a perspectiva é exclusivamente europeia. Tomemos por exemplo o livro *A História da Cidade*, de Leonardo Benevolo (1983), publicado nos anos 1970, amplamente utilizado, até hoje, pelos cursos de arquitetura e urbanismo no Brasil. De suas 725 páginas, 620 estão destinadas às cidades europeias, ou seja, 85% do conteúdo em debate proposto pelo autor. Em seu livro anterior, dedicado à arquitetura moderna, igualmente integrante da bibliografia básica dos cursos, são apenas 80 de 790 páginas à arquitetura moderna fora da Europa, sendo um capítulo ou 6% de páginas dedicados aos Estados Unidos e outras 30 páginas, 4% da obra, ao modernismo no Brasil, na Índia e no Japão, sempre com forte destaque para a presença de Le Corbusier nesses países.

Em outras palavras, o que se ensina como história da arquitetura é um arcabouço de um ponto de vista europeu, masculino, branco, heteronormativo e urbano, perfeitamente materializado, na trama, por meio da Casa Curutchet, e narrado pelo próprio enredo do filme. A aversão de seu proprietário, Leonardo, pelo vizinho é uma eterna lembrança da inadequação dos pressupostos modernistas – ou mesmo de sua violência – com os povos latino-americanos e sua cultura construtiva, de ocupação do espaço e da exuberância cromática constitutiva das paisagens locais, mesmo na “embranquecida” Argentina.

“¡Que país feo da puta madre!” – exclama logo nas primeiras cenas Leonardo, ao brigar com os pedreiros que abriam a janela na casa ao lado, distanciando-se ele mesmo de “ser argentino”, esse Outro Latino ou *Sudaca*, o que é reforçado pelo domínio de várias línguas e de sua atuação profissional supostamente cosmopolita. Ao menos é assim que Leonardo se vê e como sempre se viu, a elite *criolla*.

Uma arquitetura branca

Além de feita por homens brancos, a cor branca na arquitetura moderna europeia foi um axioma fundamental para a sua consolidação. Walter Gropius defendia, nos anos 1920, o uso do vidro para os espaços vazios e do reboco branco para os cheios, a fim de “pôr em evidência os valores geométricos, relacionais, renunciando provisoriamente às determinações físicas próprias de vários materiais” (BENEVOLO, 1989, p. 416). Mies van der Rohe, outro expoente da arquitetura moderna, simplesmente exigiu o uso preferencial do branco e proibiu as cores nos projetos da *Weissenhofsiedlung*, uma das mais importantes exposições de arquitetura, realizada em 1927, sob sua direção¹. O branco não apenas evidenciava a requerida geometria, condizente com a “era da máquina” que estes arquitetos construíam simbolicamente, como também pretendia apagar toda a “desordem” e o excesso ornamental do ecletismo e outras linguagens arquitetônicas dos períodos imediatamente precedentes. O branco afastava a arquitetura moderna das práticas consideradas por eles ultrapassadas e cafonas, construindo o gosto elegante, sofisticado, voltado para era da máquina, tão apropriado para o novo século de antanho, na visão dos arquitetos. A Casa Curutchet, portanto, é inegavelmente parte desse projeto civilizatório, que na perspectiva corbusiana, em sintonia com a elite *criolla*, elevava os *sudacas* às condições de desenvolvimento desenhadas para a Europa do século XX.

A caixa branca dialoga com o quarteirão neoclássico pelo gabarito e, acima de tudo, pelo contraste com o rebuscamento dos ornamentos da vizinhança. Os quadrantes do terraço superior organizam a paisagem do parque em frente, tão ao gosto de Le Corbusier pela ordem e controle. A arquitetura higiênica é o ambiente ideal para a limpeza do espírito tão requerida para as aulas de yoga ministradas por Ana (Eugenia Alonso), casada com Leonardo. A assepsia monástica dos ambientes internos é combatida pela filha, Lola (Inés Budassi): na decoração de seu quarto, que tem um quadro cor-de-rosa de Che Guevara; e no seu recolhimento para o interior de si, imersa na música e no ritmo de seu corpo. As estampas das roupas de Elba (Loren Acuña), a empregada, igualmente dialogam, por contraste, com aquele ambiente, em eterna limpeza e manutenção cuidadosa da ordem. Ou seja, as estampas ruidosas de Elba e a música privativa de Lola são os refúgios éticos e estéticos da imposição do gosto pela Casa Curutchet.

Ressalta-se que a introdução do clássico por Brunelleschi, como apontou Ferro (2006, p. 334) em sua obra, já respondia “à necessidade, para a nova estrutura da produção, de descartar e calar a expressão autônoma dos trabalhadores da construção. [...] Começa, em contrapartida, a longa história do desprezo com que os tratados de arquitetura descrevem o operário, sua incapacidade, seu mau gosto instável, sua falta de virtù”. Apesar do arquiteto brasileiro não tratar do racismo em sua obra, ele traz pistas significativas para esta reflexão quando evoca Tafuri e o quanto o sistema clássico foi uma ferramenta fundamental para distanciar os operários da concepção das obras arquitetônicas, desde o Renascimento. Com a racialização do sistema-mundo na modernidade ocidental, a separação entre

1 A *Weissenhofsiedlung* foi um projeto experimental para o desenvolvimento de protótipos arquitetônicos habitacionais, promovido pelo Deutscher Werkbund (Associação Alemã de Artesãos), como parte integrante da exposição *Die Wohnung* (a moradia), realizada em Stuttgart em 1927. Sob direção de Mies van der Rohe, o projeto reuniu dezenas de arquitetos e em cinco meses apresentou 33 novas unidades habitacionais dos mais diversos tipos – individuais e coletivas –, cujas premissas eram o uso de material industrializado, composições cúbicas, teto plano e preferência pelo uso do branco nas paredes exteriores.

o trabalho manual, exclusivo do operário, do trabalho intelectual, exclusivo do arquiteto, é também uma segregação racial.

A dominação colonial, intrínseca à modernidade ocidental, produz diversos modos de não existência, conforme apontado por Santos (2006): sob o julgo de totalidades hegemônicas e excludentes, com base em critérios hegemônicos de saber (que produz o ignorante), de desenvolvimento (que produz o atrasado ou subdesenvolvido); de classificação social (que produz o inferior, como as mulheres e os negros); de produtividade (que produz o improdutivo ou preguiçoso). A colonialidade, portanto, constrói o Outro latino-americano como indolente, preguiçoso, ignorante – “troglodita”, nas palavras de Ana para referir-se a Victor –, afeito ao trabalho braçal, e não intelectual. Ao mesmo tempo, a colonialidade reivindica para o homem branco qualidades opostas, o homem culto, elegante e intelectual, incorporado pelo designer e professor universitário Leonardo.

Sob esta perspectiva, o porto-riquenho Grosfoguel (2016) se pergunta como é possível que o cânone do pensamento em todas as disciplinas das Ciências Sociais e Humanidades nas universidades ocidentalizadas se baseie no conhecimento produzido por uns poucos homens de quatro países da Europa Ocidental – Itália, França, Inglaterra, Alemanha –, além dos Estados Unidos, ou seja, em um quadro, na verdade, tão restrito. Ele continua: como foi possível que os homens desses cinco países alcançassem tal privilégio epistêmico ao ponto de que hoje em dia se considere o seu conhecimento superior ao do resto do mundo? O autor vai demonstrar, num texto sobre estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas, que o privilégio epistêmico dos homens ocidentais sobre o conhecimento produzido por outros corpos políticos e geopolíticas do conhecimento tem gerado não somente injustiça cognitiva, como também tem sido um dos mecanismos usados para privilegiar projetos imperiais/coloniais/patriarcais no mundo.

A universidade no Brasil, inserida nesse contexto, é também excessivamente nortecentrada. Com mais de uma década de debate aprofundado, o giro decolonial já apresentou condições e ferramentas para a produção científica brasileira ter coragem de abrir mão desse referencial tão restrito.

Serão mesmo necessários semestres inteiros dedicados à arquitetura grega, romana e toda a cronologia da arquitetura europeia? Por que estão fora do ensino as arquiteturas ameríndias? Ou as arquiteturas afro-latinas? Ainda, por que o conhecimento ancestral africano, que atravessou o atlântico e construiu o país, é desconsiderado nos estudos em arquitetura? Neste cenário, a Casa Curutchet bem representa o projeto da elite *criolla* para “europeização” da América Latina, numa lógica de inserção subordinada na geopolítica internacional.

A arquitetura corbusiana traduz uma série de valores das elites locais, entre os quais merece destaque o ideal de embranquecimento de bases eugenistas que permeou o debate regional na virada do século XIX para o XX e deflagrou as bases científicas do racismo estruturante das sociedades latino-americanas, inclusive da sociedade argentina.

Daniel Schávelzon, em seu livro *Buenos Aires Negra: Arqueología Histórica de una Ciudad Silenciada* (2003), demonstra o apagamento da herança negra na formação cultural e espacial da capital portenha como projeto da emergente república. Ainda que reconheçamos a estrutura racista da arquitetura moderna, o filme não chega a isso. Victor, o popular desprezado por Leonardo, não se percebe racializado como, de modo geral, a própria Argentina. De tal maneira, ele reproduz o racismo pouco debatido naquela sociedade ao

fazer sua escolha: “este bar no, este bar está lleno de negros”. O ideal de embranquecimento tão caro à sociedade argentina encontra na Casa Curutchet imensa ressonância.

Ao mesmo tempo, Le Corbusier nunca escondeu os valores monásticos e claramente fascistas em sua obra. A supervalorização da máquina e daquilo que a nova sociedade industrial representa – a ordem, a disciplina, a virilidade e o rigor, vinculados a uma moralidade requerida para a “boa” arquitetura – era indicativo claro do teor classista, racista e machista de sua obra.

As mulheres ao lado

O filme que traz o homem no título é carregado por um silêncio imperioso das mulheres: a esposa Ana, a filha Lola e a empregada Elba. Tampouco têm as mulheres algo a dizer na arquitetura corbusiana. Para o arquiteto, “a mulher moderna se entendia fora de sua alcova; vai ao chá das cinco” (LE CORBUSIER, 1989, p. 81) ou elas “gostam de roupa branca e fina” (LE CORBUSIER, 1989, p. 195), como o mundo branco da yoga de Ana. Assim desdenhava Le Corbusier do universo das mulheres em seu livro *Por uma Outra Arquitetura*, escrito nos anos 1920. Seu desprezo não é muito diferente do *Manifesto Futurista*, escrito em 1909, no qual se lê: “nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher”. O gosto pela máquina, pela velocidade, pela virilidade, pela ordem é proporcional ao repúdio pelas mulheres e suas lutas, tanto no *Manifesto Futurista*, que precede o fascismo na Itália, quanto em Le Corbusier.

O desprezo do arquiteto pelas coisas “de mulher”, um mundo, segundo ele, imerso na futilidade ou nos supérfluos, pouco afeito aos debates, está muito próximo da afirmação de Victor “que a las mujeres les encantan las plantas”. Apesar de haver quase um século de separação entre o filme e o livro, durante os anos em que Le Corbusier o escrevia, estava fervilhando o debate feminista inerente à Revolução Soviética, resultante de um amadurecimento que remonta ao século XVIII, quando Mary Wollstonecraft escreve *Uma Reivindicação pelos Direitos da Mulher*, em 1792. Importa lembrar que foi a arquitetura da revolução que deu os passos iniciais para uma atividade projetual coerente com a libertação das mulheres do trabalho doméstico e outras demandas em voga naquele ambiente de construção de uma sociedade socialista.

Ademais, a arquitetura corbusiana tem por base o corpo masculino, europeu e atlético evidente no 1,75 m do *modulor*. Se, por um lado, é positivo o arquiteto criar um sistema de proporções com base no corpo, e não nas medidas decimais para projetar o ambiente construído, por outro, esse corpo corbusiano não é plural. Pelo contrário, o *modulor* tem as medidas de um homem específico – ele mesmo – excluindo demais corpos e, especialmente, as mulheres: “homem vê os objetos da arquitetura com seus olhos que estão a 1,70 m do solo” (LE CORBUSIER, 1989, p. 123).

A virilidade e a ordem são qualidades fundamentais para Le Corbusier (1989, p. 89): “os engenheiros são viris e saudáveis, úteis e ativos, morais e alegres”, “a geometria é a linguagem do homem”. Para o arquiteto, é o homem que tem uma linguagem adequada à máquina e, conseqüentemente, para a moralidade, afinal “onde reina a ordem, nasce o

bem-estar” (LE CORBUSIER, 1989, p. 32). Sempre no masculino, todos os “grandes” nomes da arquitetura moderna são homens brancos europeus.

Em que pese um preconceito de classe evidente na arquitetura corbusiana impregnado nas paredes da Casa Curutchet – debatido a seguir –, os dois protagonistas homens, em lados opostos da luta de classes, apresentam valores morais muito próximos no que tange às mulheres. Leonardo é um tipo de machista camuflado e socialmente aceito, enquanto Victor, mais vulgar, é intolerável também pelo seu machismo. Por sua vez, o designer é, por exemplo, extremamente arrogante e desrespeitoso com a jornalista que o entrevista. Em outra parte do filme, ele assedia despudoradamente uma aluna².

Num universo de homens e para homens, a subalternização das mulheres ou mesmo a invisibilidade de suas produções profissionais são parte da sociedade patriarcal que naturaliza o assédio e o desrespeito, como os de Leonardo. Não por acaso, a designer modernista alemã Lilly Reich³ teve os créditos de seu trabalho usurpados por Mies van der Rohe, como tantas outras profissionais ao longo do último século e, provavelmente, ainda nos dias de hoje.

Para dar uma ideia da invisibilidade das mulheres na arquitetura, numa pesquisa breve feita *on-line* na maior livraria do país⁴, verificou-se menos de dez títulos publicados por editoras nacionais dedicados à produção de arquitetas, limitados a duas delas: oito títulos sobre Lina Bo Bardi e um título sobre Carmem Portinho, tema já debatido por mim em 2016, em um artigo para a revista *Arquitetas Invisíveis*. Em termos comparativos, sobre Oscar Niemeyer eram 43 títulos publicados por editoras nacionais, no momento da busca. No que concerne ao debate de arquitetura e gênero, não foi encontrado nenhum livro disponível. Embora existam uns poucos títulos publicados no país, são bastante difíceis de encontrar. Destaque-se que muitas arquitetas foram fundamentais para a consolidação da arquitetura moderna, como a austríaca Margarete Schütte-Lihotzky, um dos casos mais emblemáticos da invisibilização e desvalorização do trabalho das mulheres em arquitetura. A arquiteta foi responsável pela revolucionária cozinha de Frankfurt, um marco na história do espaço doméstico. Foram cerca de dez mil cozinhas construídas nos anos 1920, um fenômeno de produção em série, apagada da história da arquitetura ou, pior, creditada equivocadamente a Ernst May, erro cometido inclusive por Leonardo Benevolo, historiador da arquitetura já citado. Entre as brasileiras, Mina Klabin Warchavchik, contemporânea de Schütte-Lihotzky, não obstante sua extrema ousadia e pioneirismo no uso de flora nativa no paisagismo brasileiro, permanece obliterada das publicações especializadas no país. As poucas pesquisas e artigos sobre seu trabalho, até o momento, não suscitaram, ao que parece, o interesse de publicação pelas editoras (MOASSAB, 2016).

Por este motivo, ousou afirmar que a supervalorização da Casa Curutchet como a única de Le Corbusier na América Latina e a tietagem constante de alunos/as e turistas vista no filme é, ao mesmo tempo, uma ofensa aos profissionais locais e, sobretudo, às mulheres

2 Atualmente, diversas pesquisas têm demonstrado os altos níveis do assédio nas universidades, tanto entre colegas quanto de docentes a discentes, contra o que o feminismo tem desempenhado um papel fundamental de denúncia no contexto brasileiro.

3 Lilly Reich foi a primeira mulher a presidir a Deutscher Werkbund, em 1920, sendo já uma profissional reconhecida e madura quando se juntou em parceria com Rohe. O pesquisador da obra de Reich, Albert Pfeiffer (1997), comenta “que é mais do que uma coincidência que o envolvimento e sucesso de Mies com design se iniciou ao mesmo tempo que a sua relação pessoal com Reich [...] e que Mies não tenha desenvolvido nenhum mobiliário nem antes nem depois da parceria com Reich”.

4 Pesquisa realizada na página da Livraria Cultura em julho de 2014.

arquitetas. Poucos sabem da significativa participação do argentino Amancio Williams, responsável pela coordenação do projeto e construção da Casa. Menos ainda se menciona a colaboração da arquiteta Delfina Williams, ocultada nessa e em todas as demais obras que produziu em coautoria com Amancio. Dito de outra forma, é inerente à visibilidade da Casa Curutchet diversas camadas de ocultamento.

De que lado está a arquitetura na luta de classes?

A colonização do gosto e, no caso, do saber arquitetônico é evidente no filme, na fricção entre o personagem “culto” e o “popular” e a relação de ambos com a arquitetura: para o primeiro, a casa, como as máquinas de morar corbusiana, se afirma “com proporções, jogos de volumes e de matérias tais que muitas dentre elas são verdadeira obras de arte, porque comportam o número, isto é, a ordem” (LE CORBUSIER, 1989, p. 59). Já Victor faz parte, para Le Corbusier, do universo “das besteiras “gagás” dos caipiras [que] nos ofendem” (ibidem, p. 61).

A ilusão da elite *criolla* está na própria cegueira de Leonardo, que cultua deliberadamente Le Corbusier, com seus óculos de armação grossa e sua defesa incondicional da Casa. Ao mesmo tempo, a elite local é desprezada pelo arquiteto. Le Corbusier acredita que os europeus iluminados pelo modernismo devam vender seus móveis para a louça, seus móveis para a prataria, para “alguém desses povos jovens que acabam de nascer no mapa” e “que gosta do ornamento e pinta afrescos. [...] A decoração é o supérfluo necessário, *quantum* do camponês, e a proporção é o supérfluo necessário, *quantum* do homem culto” (LE CORBUSIER, 1989, p. 77, 98 e 99).

Vivendo do glamour aparente de seu sucesso, Leonardo desenha mobiliário para seus pares e acredita ser “o civilizado [que] usa o terno inglês e possui quadro de cavaletes e livros” (LE CORBUSIER, 1989, p. 99), cujo problema, como sempre, são os outros. Nesse sentido é praticamente ofensivo Victor presenteá-lo com uma “obra de arte”, afinal, tanto para Le Corbusier quanto para Leonardo, “a arte está no seu lugar quando se dirige às elites. A arte não é coisa popular, ainda mesmo ‘galinha de luxo’. A arte não é um alimento necessário exceto para as elites que devem se recolher para poder dirigir” (LE CORBUSIER, 1989, p. 67-68). A casa branca e asséptica é o mesmo cubo branco dos museus contemporâneos, em que as obras de arte não sofrem interferência do ambiente (O'DOHERTY, 2002).

Ao contrário, Victor é barulhento, colorido, grosseiro e impõe sua desagradável presença no seio da burguesia. É capaz de frequentar suas festas mesmo sem ser convidado. Seu ânimo festivo contrasta com as linhas retas, sem adornos, da linguagem austera da arquitetura e do mobiliário modernos, tão tediosos quanto as demais pessoas ali presentes. Ainda que não admita, é após suas passagens pelo Sul que Le Corbusier ensaia o uso de cores na *Unité d'Habitation*, de 1947.

A Casa Curutchet repulsa a todo tempo a exuberância daquele vizinho “troglodita” do ponto de vista do casal que observa voyeuristicamente a cena de sexo pela polêmica janela. A moralidade burguesa condiz com a austera linguagem arquitetônica, que repudia a classe trabalhadora inclusive em seus direitos:

Que foi que o legislador pensou disso quando concedeu a jornada de oito horas? Que vai fazer esse homem que está livre das 6 horas da manhã às 10 horas da noite? [...] Podemos então escrever muito bem: arquitetura ou desmoralização, desmoralização e revolução. [...] Arquitetura ou revolução. Podemos evitar a revolução (LE CORBUSIER, 1989, p. 195-205).

Não é qualquer revolução. Estas linhas foram escritas nos anos 1920. O mais admirável é que ainda assim Le Corbusier tenha se transformado num ícone modernista inabalável, tendo demorado mais de 50 anos após sua morte para que seus vínculos com o governo de Vichy e com o nazismo tenham sido objetos de debate. É possível separar a obra de seu autor? O fato de o arquiteto nutrir admirações ao nazifacismo pode ser apartado da sua arquitetura? Como admirar a Casa Curutchet sem considerar todas as imposições tecnológicas e de gosto a ela inerentes?

Desde pelo menos os anos 1960, Sérgio Ferro tem cobrado da arquitetura uma necessária tomada de posição na luta de classes, a partir de sua primorosa análise sobre as responsabilidades de quem projeta com a exploração do trabalho no canteiro de obras. Com menos reverberação do que merecia, Sérgio Ferro dedicou sua obra a demonstrar que “a arquitetura moderna não é filha do vidro, do ferro e do concreto, como se conta. O concreto é filho de uma crise enorme no canteiro, uma resposta ao sindicalismo [...] o concreto não precisa nem de pedreiros, nem de carpinteiros” (FERRO, 2006, p. 288). Em outras palavras, a escolha tecnológica pelo concreto armado, para o autor, colabora para alienação e exploração pelo trabalho.

Não é casual, portanto, o desprezo de Le Corbusier pela classe trabalhadora e a sua opção tecnológica. O concreto armado ausente de ornamentos permite a precisão geométrica e a pureza dos traços. Tal tecnologia diz respeito a um *ethos* estruturado na moralidade e na ética protestante, como prenunciou Max Weber em 1904. Afinal, a falta de moral está no Outro “caipira”, no modo “inculto”, na van pouco higiênica, cheia de quinquilharias, mas não nas alianças espúrias com governos autoritários, como fez Le Corbusier, ou na corrupção escancarada de Leonardo. Ao não permitir a troca de saberes, a autonomia, o domínio de todo processo produtivo, o concreto armado tem um modelo de produção extremamente hierárquico, de bases fordistas que, ao fim e ao cabo, aprofundam desigualdades e privilégios.

A Casa asséptica como projeto estético modernista é o *locus* do esnobismo de classe, das “obras de arte”, dos encontros com amigos da alta cultura e das viagens à Europa. Victor é, para Leonardo, “um exercício antropológico”, o incivilizado, o selvagem. Aquelas imensas rampas nas entradas parecem o labirinto de sua própria impotência entre não ser aquilo que gostaria ser – europeu – e aquilo que definitivamente não quer ser – Victor, popular, trabalhador, a personificação do Outro: *Sudaca*. A arrogância de Leonardo é a caricatura das elites *criollas* bem sintetizada na frase de efeito junto a seus amigos: “me encantam estes sonidos, el paso fuera de tiempo”, quando os tais “sonidos” eram o barulho da obra, e não a genialidade do compositor erudito.

A arrogância do homem branco burguês é amparada, ademais, pelo uso da lei à *la* Maquiavel: “aos amigos os favores, aos inimigos a lei”. A lei que Leonardo mobiliza para interditar a abertura da janela pelo vizinho não é acionada para impedir o seu suborno ao funcionário público. De fato, as leis edilícias têm se constituído na América Latina um instrumental de opressão e criminalização da população pobre, negra e indígena. No Brasil,

há uma perseguição racista aos terreiros de umbanda e candomblé, com o subterfúgio de atendimento a exigências construtivas como rampas, saídas de emergência, recuos. Os mesmos dispositivos legais não são utilizados com a mesma veemência para templos de outras religiões. Luxuosas mansões invadem áreas de preservação, mas são moradores e moradoras de casas pobres que sofrem despejo por sua irregularidade diante da lei. Na mesma Argentina da casa corbusiana, os Mapuche têm sido permanentemente criminalizados por lutar pelas suas terras. Já que a legislação usualmente se adapta aos interesses da elite, note-se que os parâmetros edilícios na época não contemplavam as alturas do modulator, base do projeto corbusiano, tendo sido a gestão de Williams junto às autoridades locais responsável por contornar a limitação legal (GARDINETTI, 2012).

A guerra e a morte úteis: a Casa Curutchet cumpre assim seu destino

A profissão de Leonardo não poderia ser mais adequada ao enredo. É o design, triunfante no modelo bauhausiano que aproximará o ato projetivo dos donos das indústrias. A despeito de Gropius insistir na aproximação entre o saber-fazer para o saber-projetar, ao se afastar deliberadamente do debate sobre luta de classes na pauta do dia nos anos 1920, o/a profissional egresso/a da Bauhaus, mais do que identificar-se com o operariado, acaba por se aproximar dos “homens de negócios” sem, de fato, ser o/a dono/a dos meios de produção. Assim como Leonardo, o design acaba se consolidando como uma engrenagem elegante para o avanço do capitalismo e da exploração pelo trabalho. Não por acaso, Leonardo tenta se afastar de Victor – o proletário. Este, por sua vez, insiste em lembrá-lo da sua condição “chicana” e eternamente subalterna. Não há outra solução, para Leonardo, que não eliminar Victor. A guerra útil defendida por Le Corbusier⁵, ao fim e ao cabo, é a morte útil de Victor na cena final do filme.

Em outras palavras, ao evitar se verem como classe trabalhadora, designers, arquitetos/as e outros/as profissionais liberais vivem a ilusão *criolla* de pertencimento a uma elite. Contudo, no avanço do capitalismo e na espoliação descarada da América Latina, essa pretensa elite tende a ser devorada e esvaziada de valores éticos e morais, tal qual Leonardo ao não telefonar para a emergência – o que evitaria a fatalidade. Victor foi, então, deixado morrer. A mão que deixa morrer muito se parece com a mão que segue acreditando haver neutralidade na arquitetura. Lúcio Costa afirmou em entrevista a Vladimir Carvalho sobre o massacre de Candangos na construção de Brasília que “não teria dado a menor importância ao episódio se tivesse sabido na época” (CARVALHO, 1992). Passadas cinco décadas da construção de Brasília, Zaha Hadid dá uma declaração semelhante quando inquerida sobre as condições de trabalho em Dubai, onde a arquiteta tem inúmeros projetos:

Não tenho nada a ver com os trabalhadores. Acho que esse é um assunto que o governo – se houver algum problema – deveria tratar. Esperamos que estas coisas sejam resolvidas. [...] Não estou fazendo pouco caso, mas penso que é o governo que

5 “É que o problema não se pôs para a arquitetura. Não houve uma guerra útil como foi o caso para o avião” (LE CORBUSIER, 1989, p. 73).

deveria cuidar disso. Não é meu dever como arquiteta resolver isso. Eu não posso fazer nada a respeito pois não tenho este poder. Acho que é um problema em todas as partes do mundo. Mas, como disse, há discrepâncias por todo o mundo (HADID 2014 apud QUIRK, 2014).

Victor, persistente em sua presença desagradável, é a força popular que continua tensionando os privilégios da elite *criolla* latino-americana. Embora sempre maltratado, por paradoxal que seja, é ele, Victor, a defender a Casa de seus invasores. À semelhança da ofensiva neoliberal que se agudiza no continente pelas mãos dos governantes locais, é do ingrato Leonardo a mão que deixa morrer.

A Casa Curutchet cumpre assim seu destino. Arquitetura ou revolução⁶. Fiquemos com a revolução.

6 Le Corbusier termina seu livro com as seguintes frases: “Arquitetura ou revolução. Podemos evitar a revolução” (1989, p. 205).



Referências

BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CARVALHO, Vladimir. *Conterrâneos velhos de guerra*. [S. l.: s. n.], 1992. 1 vídeo (2h34min). Publicado pelo canal História do Cinema Brasileiro. Disponível em: <https://bit.ly/3jbs01C>. Acesso em: 10 maio 2018.

FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

GARDINETTI, Marcelo. Amancio Williams en Casa Curutchet. *Tecne*, [s. l.], 14 abr. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3h6Im9F>. Acesso em: 31 maio 2018.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Sociedade e Estado*, Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 25-49, 2016.

LE CORBUSIER. *Por uma outra arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MOASSAB, Andréia. Desafios de incluir a categoria gênero no ensino de arquitetura e urbanismo. *Revista Arquitetas Invisíveis*, [s. l.], v. 1, p. 61-64, 2016.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

O HOMEM ao lado. Direção: Gastón Duprat e Mariano Cohn. Buenos Aires: Aleph Media, 2009. 1 DVD (110 min), son., color.

PFEIFFER, Albert. *Lilly Reich*. [S. l.: s. n.], 31 jan. 1997. Disponível em: <https://bit.ly/2CMe4tV>. Acesso em: 31 maio 2018.

QUIRK, Vanessa. Zaha Hadid sobre a morte de trabalhadores no Qatar: “Não é meu dever como arquiteta”. *ArchDaily Brasil*, [s. l.], 27 fev. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/30bsvje>. Acesso em: 2 abr. 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo*. São Paulo: Cortez, 2006.

SCHÁVELZON, Daniel. *Buenos Aires negra: arqueología histórica de una ciudad silenciada*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2003.

WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

EL BAÑO DEL PAPA: MELO, RIO DE JANEIRO E OS MEGAEVENTOS

Tiago Souza Bastos

Introdução

O filme *El Baño del Papa* (EL BAÑO..., 2007) narra a história de Beto (César Trancoso), pai de família e atravessador de pequenas mercadorias que quer construir um banheiro público a ser alugado durante a visita de João Paulo II, em 1988, em sua cidade – Melo, Uruguai, um pequeno e pacato povoado ao norte do país e a aproximadamente 60 quilômetros da fronteira com o Brasil, na região da cidade de Aceguá. Para além da experiência religiosa do recebimento da alta autoridade episcopal, o protagonista se interessa pela visita do papa pelo fato de que, segundo os discursos da mídia local, ela faria que sua cidade fosse ocupada por centenas de milhares de turistas do Uruguai e do Brasil e, com esse advento, haveria inenarráveis oportunidades de desenvolvimento para a região. O grande evento e as narrativas midiáticas a seu respeito se entrelaçam, enfim, com os sonhos de trabalhadores e trabalhadoras que veem na visita papal a oportunidade de uma vida menos miserável. Sendo assim, Beto, um pequeno contrabandista, em suas idas e vindas à fronteira em uma bicicleta cargueira, investe toda sua saúde, seus esforços e suas possibilidades a fim de edificar um sanitário em seu quintal para alugar aos turistas durante a missa papal, com vistas a mitigar um pouco da miséria de sua família.

Pretende-se, neste artigo, relacionar a obra cinematográfica com a discussão em torno do tema “Megaeventos e Cidades”, tópico já abordado em um significativo acúmulo de debates nas áreas de urbanismo e planejamento urbano. Os megaeventos são vistos como parte de uma agenda de economias urbanas centradas na orientação política neoliberal, que pretendem aproximar e transformar a gestão das cidades em processos de gestão empresariais objetivando o lucro e, assim, esvaziando o sentido político da pólis (VAINER, 2011). Realizar-se-á, ainda, um paralelo entre o filme em debate e o caso do município do Rio de Janeiro, sede de dois megaeventos mundiais que orientaram a cidade em um processo de grandes operações urbanas: a Copa do Mundo no ano de 2014 e as Olimpíadas e Paraolimpíadas no ano de 2016.

Megaeventos e cidades

A sequência de acontecimentos que toma forma na cidade de Melo, com a visita do papa, faz parte de alguns fenômenos que atravessam as discussões em torno do urbano nas últimas décadas: os chamados megaeventos e a ideia de cidade-empresa. Parece-nos oportuno que o filme narre eventos ocorridos no ano de 1988, o mesmo do Consenso de Washington – posto que boa parte do que discutiremos aqui se relaciona com o advento do neoliberalismo e suas implicações em uma lógica própria do planejamento urbano.

David Harvey apresentou, na década de 1980, a tese de que o planejamento urbano estadunidense e de diversas cidades do chamado “capitalismo avançado” estaria em transição para um modelo de planejamento mais aberto geograficamente e mais amigável às demandas locacionais das empresas multinacionais. Gestões públicas urbanas que ainda preservavam alguns traços de práticas do Estado de bem-estar social começavam a se adaptar, caminhando em direção a processos de acumulação de capital flexível em detrimento do modelo fordista anterior. As bases do neoliberalismo urbano estavam se assentando pelo mundo; ao conjunto dessas práticas de planejamento, Harvey forneceu a alcunha de “empresariamento urbano” o princípio de aproximar o planejamento e gestão das cidades com os modelos de gestão de empresas privadas (HARVEY, 1996).

O modelo do “empresariamento urbano” ganha forma e pujança na década de 1990, após a difusão do caso de Barcelona enquanto sede das Olimpíadas no ano de 1992. A capital catalã passou por um processo significativo de grandes operações urbanas e diversos setores da cidade foram alvo de grandes intervenções. O redesenho de fragmentos urbanos foi empreendido por parcerias público-privadas que mobilizaram bilhões de euros do capital internacional e que transformaram Barcelona em um canteiro de obras por muitos anos. As intervenções centraram-se principalmente na reestruturação de certas áreas – como o centro histórico medieval e a zona costeira –, na criação de grandes equipamentos públicos e na ampliação da infraestrutura de transporte. Ademais, as expressivas intervenções visavam a dar um novo corpo à imagem de Barcelona para o mundo, por meio de um massivo *marketing* urbano, aproveitando a veiculação da cidade nos meios de comunicação mundiais por ocasião dos Jogos Olímpicos. O *marketing* urbano de Barcelona não se direcionou somente para fora dos limites da cidade, mas também com base na instauração na população de uma ideia de “patriotismo urbano” (VAINER, 2011). Todos os cidadãos, segundo os discursos veiculados à época nos meios hegemônicos, deveriam se engajar para a realização do projeto olímpico em curso, sobretudo devido às oportunidades de desenvolvimento econômico que estes investimentos trariam para a urbe. Barcelona contou com uma série de elementos da gestão urbana neoliberal: como parcerias público-privadas, monumentalidade nas intervenções e *marketing* urbano. No entanto, diferentemente de outros contextos em que a mesma fórmula seria aplicada, os gestores da reestruturação na capital catalã conseguiram ainda conjugar esses interesses privados com algumas demandas relevantes do plano diretor de sua área metropolitana (MASCARENHAS, 2011).

Carlos Vainer, na discussão sobre a difusão deste modelo de gestão urbana, opta por nominá-lo pelo termo “planejamento estratégico” – amplamente difundido no escopo do urbanismo neoliberal que aborda o planejamento urbano com problemáticas concernentes à gestão empresarial de entes privados. Vainer aponta, ainda, o quanto a valorização da experiência de Barcelona e de seu modelo de intervenção se tornaram espécie de repositório propagado por organismos multilaterais, como o Banco Mundial, o Programa das Nações Unidas para os Assentamentos Humanos (ONU Habitat) e o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) (VAINER, 2011). Podemos traçar neste processo um paralelo similar ao Consenso de Washington e às fórmulas que os governos nacionais deveriam seguir pelos órgãos internacionais, como o Fundo Monetário Internacional. Essa prescrição de uma “fórmula bem-sucedida do planejamento estratégico” se tornou uma potência teórica e prática no urbanismo mundial, difundida mundo afora na década de 1990.

Importante pensar que o momento em que esse ideário de planejamento da cidade é difundido é justamente aquele do encontro de uma gestão centrada no empresariamento urbano com um megaevento mundial, como os Jogos Olímpicos.

O que nos faz voltar à história passada na cidade de Melo em 1988: a visita de João Paulo II à região parece reunir as características de um megaevento. Melo, no entanto, não é exatamente o destino do capital internacional para investimentos e grandes operações urbanas. Os processos descritos nas bibliografias sobre cidade-empresa centram-se, constantemente, em grandes centros urbanos. Observamos, todavia, que o filme retrata a passagem de um megaevento e a devastação econômica que este causou na vida dos trabalhadores e trabalhadoras de Melo. A visita do papa é associada à erradicação da pobreza, das contradições, das mazelas sociais e de redentoras oportunidades para o desenvolvimento. No jogo de narrativas constituídas em torno do megaevento, a imagem é fabricada como um novo ideal de comunidade próspera. A vida tenta se adequar à imagem de todas as maneiras e, mesmo que suas idiossincrasias a contradigam, há um esforço coletivo para que a vida se enquadre no rótulo para sustentar o simulacro. Mesmo à beira do absurdo quando a realidade clama para ser vista, a tela grita para o povo após a saída do Papa: “Que volte! Que volte!”. A farsa se sobrepõe à realidade.

Como é de costume nas estórias que realmente comunicam algo, a narrativa é uma boa ilustração de diversos fatos que ocorrem em nossos contextos latino-americanos em tempos de megaeventos. O urbanismo do jogo de fumaça e do espetáculo tem efeitos reais e dramáticos na vida dos atingidos. Acreditamos que a história de Melo e de Beto seja uma oportuna metáfora para observarmos processos tangíveis e relevantes na agenda da discussão de megaeventos, empresariamento urbano e seus impactos na vida dos desprivilegiados pelo *status quo*.

A fim de nos aprofundarmos no debate, apresentaremos alguns pontos do modelo de planejamento em discussão. Primeiramente, no paradigma do empresariamento urbano existe a lógica da competitividade urbana. Partindo da ideia de que grandes cidades são as multinacionais do século XXI, os defensores deste modelo estabelecem como ponto fulcral a premissa de que as cidades devem competir entre si, com vistas a atrair investimentos, serviços de qualidade e recursos em geral. O papel da administração urbana nesse contexto seria o de ofertar vantagens locais para empreendimentos em sua localidade.

Para um maior esclarecimento, vamos utilizar o exemplo de uma montadora de automóveis internacional que anuncia sua intenção em implantar uma fábrica em determinada região. Em nosso exemplo, a cidade A garante à empresa boas condições de escoamento das mercadorias com uma proximidade com uma estrada importante do país. Além disso, diz que sua localidade possui legislação trabalhista flexível. A cidade B, além de cobrir a oferta da cidade A com todos os aspectos citados, oferece à montadora uma enorme gleba de terra pública para doação no recém-distrito industrial da cidade. A cidade C cobre todas as ofertas anteriores e, ainda, oferece dez anos de isenção de impostos à montadora para que se instale na cidade.

Na lógica da competitividade urbana, não existe um projeto de cooperação regional entre as cidades, uma vez que uma competirá com a outra na busca por investidores e empreendimentos. A cidade está à venda em um mercado no qual diversas cidades também estão à venda em um contexto extremamente competitivo (VAINER, 2011). Uma vez que esses “compradores” buscam, em geral, os mesmos atributos nas cidades, há uma

homogeneização de soluções e projetos similares. Tal fato é extremamente vantajoso para as empresas, que possuem ampla gama de opções de escolha, maiores possibilidades e mobilidade e, portanto, condições de barganha. Já para as “cidades competitivas” que aderem a esse receituário resta um mercado que busca ampliar cada vez mais o espectro de condições amigáveis ao capital. A fim de ilustrar tal fenômeno, evoquemos um dos momentos do filme analisado: na missa papal há centenas de barracas de *salchipan* (sanduíche popular uruguaio). Todas o oferecem a um pequeno conjunto de turistas pouco famintos. Nesse mercado, podemos nos perguntar a quem as possibilidades de escolha e de ganho estão sendo realmente oferecidas.

Outra característica do empresariamento urbano é o *marketing* urbano, especialmente marcante em momentos de megaeventos. Esta ferramenta imagética busca vender a cidade no mercado internacional de investimentos, além de criar *slogans* e tentar fabricar políticos, mediante determinado projeto de cidade. Trata-se de uma mercadoria difusa, atuante no simbólico, sendo posta à venda: a ilusão do renascimento urbano por meio de um ou outro megaevento (SÁNCHEZ, 2014). No filme analisado, temos a veiculação e venda de uma ideia de que as condições de vida na localidade não seriam as mesmas após a passagem da missa papal. Esse *marketing* tem como representação a imagem do repórter local. Em determinado momento da narrativa, assiste-se a uma reportagem significativa na qual a seguinte afirmação é feita: “com tantos turistas por aqui, vamos sair da pobreza”. Tal trecho é representativo, pois resume uma ideia projetada pelos telejornais reiteradamente: haveria de se engendrar um engajamento irrestrito dos cidadãos em torno daquele projeto, dado que a visita do papa seria um divisor de águas para Melo, no qual as possibilidades de “sair da pobreza” estavam dispostas a todos que apresentassem espírito empreendedor mediante aquela irreplicável oportunidade.

O discurso apresentado nas reportagens não se confrontava com nenhuma ideia divergente na grande mídia. Dentre os cidadãos de Melo era difícil não se alinhar com o consenso fabricado. No filme, há o retrato de um único momento das diversas entrevistas em que um pequeno dissenso ocorre em meio à comoção geral: o repórter local vai até uma fila de banco e se depara com discursos como: “Vou vender 1.200 *choripanes* [outro sanduíche popular no Uruguai]. Pus minha casa em garantia em um empréstimo”. Em meio à fila do banco, o repórter pergunta a um senhor: “E você, meu senhor, o que vai vender na visita do papa?”. No que o senhor lhe responde: “Nada”. O repórter insiste: “Por que, meu senhor?”. Ele responde: “Porque não acho que virá tanta gente”. Em seguida, a câmera corta o senhor descrente do quadro e busca outro entrevistado mais alinhado com o recorte desejado. Esse pequeno dissenso demonstra que, mesmo nos momentos de consensos fabricados, o controle da imagem não é total (BROUDEHOUX, 2014).

No planejamento da cidade orientado pelo neoliberalismo e pelo empresariamento, não é somente a imagem dos processos e da cidade que é recortada e rearticulada como pretensa totalidade. Nas intervenções urbanas, o redesenho da parte importa mais que o todo. Um dos aspectos desse modelo são os projetos fragmentados e dispersos em algumas poucas localidades. Prioriza-se a remodelação de regiões com apelo turístico ou de empreendimentos: orlas, regiões portuárias, centros históricos e quaisquer setores com maior apelo vendável recebem investimentos públicos de remodelação e mudanças de usos de mais alto padrão. Nesses fragmentos urbanos, visa-se a obter a imagem de uma cidade modernizada e segura para investimentos em detrimento de um planejamento mais holís-

tico de seus reais problemas (VAINER, 2011). Como ilustração da afirmação, podemos verificar o fenômeno de “revitalização” de certas regiões da cidade e um acúmulo pesado de investimentos públicos visando a transformar algumas áreas em regiões de maior valorização, em detrimento da utilização destes recursos para áreas mais abrangentes da gestão pública, como a universalização do saneamento básico ou a melhoria do sistema de transportes. A mensagem é clara: se a cidade é uma mercadoria, logo é de quem pode pagar. O cliente desejado é o de mais alto poder aquisitivo, os consumidores mais lucrativos, aos quais a mercadoria é endereçada (VAINER, 2011).

A partir da construção de Melo como uma metáfora da cidade-empresa do sul do mundo sendo atravessada por um megaevento, faremos uma correlação com um processo real e de grande visibilidade: a cidade do Rio de Janeiro e seus megaeventos recentes, sobretudo a Copa do Mundo e as Olimpíadas. Traçaremos ainda alguns paralelos entre os conceitos apresentados até aqui, o filme uruguaio em análise e a produção cinematográfica e fictícia que representou o Rio de Janeiro na empreitada para se tornar sede das Olimpíadas.

A imagem da cidade

A imagem se abre com um espetacular alvorecer na baía de Guanabara, coroada por seus morros verdejantes e sua paisagem já mundialmente conhecida. Em seguida, um grupo de atletas segue rumo ao sol nascente. Os conhecidos pontos turísticos da capital carioca se complementam com a receptividade de um povo hospitaleiro, feliz, e sempre em festa. Ao fim da celebrada chegada das comissões olímpicas, pessoas de etnias e nacionalidades distintas repetem em diferentes idiomas a mesma frase: “a paixão nos une”¹.

Não seria exagero dizer que os sete vídeos elaborados por Fernando Meirelles na candidatura do Rio à cidade-sede dos Jogos Olímpicos de 2016 – dos quais o principal é descrito acima – foram vistos por todo o globo na escala ascendente da cidade desde sua candidatura até sua vitória como sede olímpica na disputa em Copenhague. Apesar do entusiasmo no país, esperando o resultado do pleito, diversos portais de notícias divulgavam, durante o evento de anúncio da cidade vencedora e em tempo real, variações da seguinte manchete: “Em vídeo, Rio é mostrado sem favelas”.

A corrida pelo título de cidade-sede se deu da seguinte forma: no ano de 2009, o Comitê Olímpico Internacional (COI) recebeu as pleiteantes em Copenhague. O comitê Olímpico Brasileiro (COB) contava em sua delegação com as três esferas do governo – Estadual, Federal e Municipal – da cidade candidata no Rio de Janeiro. Para angariar o apoio popular no momento da disputa, a prefeitura do Rio de Janeiro declarou ponto facultativo e financiou uma série de atrações gratuitas nas areias de Copacabana. Os vídeos citados faziam parte do material oficial do COB e, portanto, contaram com o apoio dos chefes de Estado ali representados.

Quando o diretor dos vídeos foi interpelado pela referida polêmica, que o envolveu mais acintosamente pelo fato de Meirelles ter alavancado sua carreira por meio de um filme sobre favelas cariocas, o diretor respondeu:

1 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W1EesPbkaW4>. Acesso em: 5 out. 2020.

É uma concorrência, estávamos querendo ganhar, não podemos querer ganhar mostrando trânsito, favela, violência, tem que vender o peixe, como os outros países fizeram. Então mostramos o que há de bom no Rio, como uma peça de marketing, de venda (DUARTE, 2009).

Muitos elementos podem ser extraídos da declaração sobre o vídeo. Destacamos, primeiramente, a afirmação “tem que vender o peixe como os outros países fizeram”. Ela expõe, incontestavelmente, que a questão posta da competitividade entre as cidades pleiteantes definia certas regras que transcendiam a qualquer questão passível de contradições ou outras questões políticas. Por outro lado, temos ainda o trecho “mostramos o que há de bom no Rio”, que demonstra clara e objetivamente o pensamento exposto sobre o papel da favela na cidade, associando-a a trânsito, violência e o tudo que não é bom. Por fim, a representação da cidade que é apresentada na competição é, claramente, “uma peça de *marketing*”.

Gostaríamos de utilizar este vídeo como uma metonímia do processo em torno da reestruturação do Rio de Janeiro como cidade olímpica. Os controversos curtas de Meirelles reproduzem um fenômeno comum à produção simbólica que cerca a transformação de uma cidade em momentos de megaeventos: a produção de imagens sínteses. A pergunta que permanece, passadas as Olimpíadas cariocas, é: será que a paixão realmente nos uniu?

O termo “imagem síntese” pode ser compreendido como simulacros, territórios diminuídos em sua essência e reduzidos até a condição de logomarca, “uma peça de *marketing*, de venda”.

Tais imagens-síntese parecem evocar a cidade como uma totalidade, um pretenso ethos carioca para consumo externo. Seus produtores, no entanto, praticam um exercício de seleção e articulação, com uma reinvenção da identidade coletiva assentada em valores do uso comum ou em estereótipos consagrados (SÁNCHEZ *et al.*, 2011. p. 9).

Neste exercício de seleção e articulação, como em um filme, alguns fotogramas são cortados na sala de edição, enquanto outros ganham destaque. Claramente no vídeo produzido por Meirelles para o COI as “cenas cortadas” foram as favelas cariocas da Zona Sul, além de uma vasta porção da cidade que, fora dos cartões postais, tampouco é representada.

O apagamento de certos sujeitos da imagem veiculada da cidade-sede ou a pobreza sendo vista como um problema paisagístico não são questões concernentes apenas ao contexto das Olimpíadas de 2016 no Rio de Janeiro. Em uma extensa análise de diversos megaeventos esportivos, Anne-Marie Broudehoux aponta que, na Copa do Mundo do ano de 2010 na África do Sul, por exemplo, houve, na Cidade do Cabo, uma situação extremamente ilustrativa: o comitê organizador do país anfitrião propôs que o estádio já existente em um bairro popular fosse um dos equipamentos a serem reformados para abrigar os jogos. A entidade futebolística se opôs à proposta e “um delegado da FIFA teria dito a um jornalista da Mail & Guardian: “um bilhão de telespectadores não querem ver barracas e pobreza nessa escala” (BROUDEHOUX, 2014, p. 27). Houve, por conseguinte, uma exigência da FIFA para que um novo estádio fosse construído em Green Point, um bairro de alto poder aquisitivo mais telegênico, onde se podia ver a *table mountain* e o oceano nos sobrevoos aéreos das tomadas televisivas.

Nos casos anteriormente discutidos, podemos perceber práticas imagéticas e discursivas que manipulam e recortam a realidade, a fim de distorcer a percepção pública e ocultar as contradições e problemas sociais dos territórios retratados. Acerca destas práticas de “maquiagem urbana” – sejam elas quimeras construídas na paisagem, produzidas na seleção de pontos de vista na cobertura televisiva ou na divulgação de dados a fim de corroborar com uma versão aperfeiçoada e aprazível da realidade –, Broudehoux cunha o termo “potemkinismo”, interessante referência histórica deste tipo de prática e que pode ser aplicada a muitas operações urbanas e imagéticas em megaeventos:

O conceito vem da Rússia Czarista, quando Catarina, a Grande, realizou uma grande turnê pela Criméia para testemunhar o progresso de seus esforços de colonização. Para enganar a imperatriz sobre o sucesso das iniciativas, o príncipe Grigory Potemkim supostamente usou cenários de palcos teatrais para erguer imitações de aldeias na paisagem, assim sugerindo um ritmo mais avançado de colonização (BROUDEHOUX, 2014, p. 22).

Potemkinismo seria, segundo as conceituações da autora, a manipulação visual e/ou textual que possui, de alguma maneira, o desejo de agradar alguém ou um público específico. O apagamento de sujeitos e contradições inerentes à urbanidade incorre em uma violência simbólica contra estes sujeitos obliterados, a violação ao chamado “direito à visibilidade” (BROUDEHOUX, 2014).

Voltemos ao filme *El Baño del Papa*. As expectativas com a vinda do papa ressoam nos rádios de pilha e no repetitivo rosto excessivamente entusiasmado do repórter televisivo local. Ao fim do dia, o único sonho externalizado por Silvia (Virginia Ruiz), a filha de Beto, é brincar com um lençol e lanternas, com os quais consegue fazer de conta que é jornalista. Silvia recita um pequeno poema de pequenezas cotidianas que ela vê em seu mundo e que sonha serem projetadas com sua voz mundo afora. O olhar da jovem não possui vez dentro da narrativa colonizadora do que “realmente é importante em Melo”, das pautas relativas ao frenesi de pequenos investimentos e ao empreendedorismo em torno do megaevento. Perante as estruturas midiáticas locais a ela não é facultada a voz, somente o sonho da palavra.

Os megaeventos de maior destaque no Rio de Janeiro nos últimos anos certamente foram a Copa do Mundo e as Olimpíadas; contudo, estes não foram os únicos que tiveram a cidade como palco. Podemos citar como alguns exemplos de megaeventos recentes, nos anos que antecederam a Copa do Mundo e as Olimpíadas: os jogos Pan Americanos, o Rock in Rio V e a Jornada Mundial da Juventude. Damos destaque ao último citado devido à aproximação entre os processos vivenciados no Rio de Janeiro com os descritos no filme sobre Melo: no ano de 2013, os noticiários da cidade evocaram o filme uruguaio devido a uma inusitada coincidência.

A Jornada Mundial da Juventude (JMJ) se trata de um grande evento católico que reúne jovens missionários de todo o globo em uma determinada cidade e conta com a presença do papa; nesse caso, em 2013, o papa Francisco. A missa final é o maior evento de concentração de fiéis na semana de atividades da JMJ, e o governo municipal havia anunciado muitos meses antes que a cerimônia se realizaria em Guaratiba, um bairro popular da Zona Oeste da cidade, que dista a 60 quilômetros do Centro. Por meses, a prefeitura preparou o terreno para a missa final desflorestando um manguezal na localidade. A administração municipal

comparava o evento a “dois anos novos e um natal juntos” (MORAES, 2013), tamanha seria a grandiosidade do momento.

Após fortes chuvas na semana da JMJ, ocorreu um problema: o terreno não fora preparado com os devidos requisitos técnicos e o *Campus Fidei*, complexo destinado ao evento, ficou coberto de lama, o que levou a prefeitura, em menos de 24 horas, cancelar a missa na localidade e movê-la para Copacabana em um palco improvisado. O evento prometia dois milhões de peregrinos em Guaratiba. Diversos meios de comunicação anunciaram a manchete no dia seguinte com as variáveis da seguinte chamada: “Homem constrói banheiros do papa em Guaratiba e perde suas economias”. Um operário da construção civil havia investido dez mil reais em doze sanitários para os peregrinos no quintal de sua casa. Além dele, havia uma série de trabalhadores e trabalhadoras que venderam o carro para comprar refrigerantes, que tomaram empréstimos para a confecção de quentinhas e que foram acometidos por fortes prejuízos (BIANCHI, 2013). Anos após a JMJ, pouco mudou em Guaratiba. Apesar do pedido do papa Francisco à prefeitura de que houvesse alguma atenção aos moradores, nenhum tipo de compensação foi realizado ao bairro. Os banheiros do papa foram desmontados para tentar cobrir as dívidas (MAIA, 2015).

Seja em pequena ou grande escala urbana, seja com ou sem papa, os processos oriundos da implementação de megaeventos se fazem sentir na comoção popular em torno do engajamento no processo do megaevento, a fim de que “a paixão nos una”. “Tais operações urbanas procuram, então, integrar simbolicamente a cidade e envolvê-la em uma ‘política espetáculo’” (ACSELRAD apud SÁNCHEZ, 2014).

Cidade dos consensos e cidade dos conflitos

Vimos anteriormente como esse modelo de planejamento urbano, atravessado pelo instrumento dos megaeventos, fabrica consensos em torno de um projeto de cidade. Além dos consensos construídos, uma característica da cidade-empresa é a reificação do processo de urbanização, transformando a cidade em ator, agente, em vez de concebê-la como resultante de processos históricos nos quais diferentes agentes a disputam com base em objetivos e projetos distintos (HARVEY, 1996).

Tomemos como exemplo uma cidade hipotética que está passando por um processo de planejamento urbano. Consultores externos afirmam que tal cidade possui a “vocaçãõ” para turismo de eventos e para ser um polo tecnológico. Tal afirmação corrobora com a visão de uma cidade autômata, agente de seu próprio processo de urbanização, cujos irreversíveis ditames não podem ser interrompidos. O mais grave desse tipo de discurso é: há um apagamento da ideia de que há agentes que pretendem que a cidade tome determinado rumo, agentes estes que possuem interesses diretos no que é nomeado como “vocaçãõ” da cidade.

O problema da reificação, coetâneo aos consensos fabricados de projetos de cidade, é que o conflito de interesses entre diferentes atores urbanos é escamoteado por uma suposta direção comum. Em outros termos, existe a tentativa de fabricar certa conciliação de classes. Partilhamos da ideia de que a cidade deve ser vista como uma arena de conflitos, palco onde agentes com interesses divergentes disputam entre si (SANTOS JÚNIOR, 2010). Harvey

(1980) e Corrêa (1993) elencam alguns agentes modeladores do espaço urbano diante de seus diferentes interesses nos processos de urbanização. Para além de uma leitura extensa dos agentes, basta expormos que, segundo esta leitura, existem agentes cujo objetivo é a acumulação de capital, tendo a urbanidade como plataforma para tal. Eles seriam os incorporadores imobiliários, proprietários fundiários urbanos, donos dos meios de produção e instituições financeiras que lucram com o crédito imobiliário (bancos). Em outra ponta, temos o restante da população que, sem o controle de um meio de produção, busca na cidade especialmente seu meio de reprodução social, isto é, a base material de sua vida. Claro que entre esse agente há diferentes espectros, como a classe média urbana que consegue acessar a moradia por meios formais e os grupos socialmente excluídos, cuja reprodução social está constantemente ameaçada e à margem da estrutura formal da cidade. Há ainda o Estado, que pode exercer inúmeros diferentes papéis no processo de urbanização.

Importa saber que essa cidade, vista como arena de conflitos, é composta por interesses que não serão conciliados entre os agentes na atual lógica capitalista. A reprodução social e/ou acumulação de um determinado grupo reduzirão a reprodução social e/ou acumulação de outro, necessariamente (BASTOS, 2019).

Na lógica de reestruturas urbanas em tempo de megaeventos, “grandes projetos moldam processos econômicos, urbanos e ambientais que afetam alguns grupos sociais e beneficiam outros” (SÁNCHEZ, 2014). Os agentes que lucram com as operações urbanas claramente são beneficiados. Os grupos sociais excluídos são, para além da invisibilização, afetados com diversos impactos econômicos, urbanos e ambientais, conforme veremos adiante.

A cidade que cabe na imagem

Voltemos ao caso do Rio de Janeiro. O projeto de cidade olímpica envolvia, basicamente, quatro *clusters* olímpicos, isto é, locais de concentração de equipamentos esportivos ou de apoio às Olimpíadas. Os *clusters* eram: Barra da Tijuca, Deodoro, Maracanã e Copacabana. Além das obras de remodelação urbana nas áreas citadas, houve ainda intervenções na área de mobilidade. O transporte público da cidade sofreu relevantes modificações com a implementação dos corredores de BRTs (*Bus Rapid Transit*) – grandes vias expressas que cortariam a cidade conectando os *clusters*. Tais vias necessitaram de expressivas desapropriações para serem implementadas. Além disso, percebeu-se melhorias na infraestrutura dos aeroportos e de partes da Zona Oeste da cidade.

As intervenções urbanas para o projeto olímpico foram diversas. Gostaríamos, no entanto, de lançar foco nas operações destinadas à cidade que não cabem na imagem, nos impactos aos grupos historicamente excluídos e sua relação com o projeto olímpico. A partir deste enfoque, apresentaremos dados especificamente sobre a parte que foi cortada deliberadamente do vídeo de promoção e venda da cidade nos Jogos Olímpicos: as favelas cariocas e, por conseguinte, a enorme operação de remoções forçadas que ocorreram na cidade tendo as obras do megaevento como catalisadoras deste processo.

Segundo dados de Azevedo e Faulhaber (2015), de 2009 até 2012 mais de vinte mil famílias sofreram o que a prefeitura enquadra como “deslocamentos compulsórios”, remoções

na razão de aproximadamente dez casas por dia. Apesar dos números aviltantes, os autores afirmam que muitos dados das remoções forçadas não são publicizados. Ao que indicaram as políticas em curso da Secretaria Municipal de Habitação da Prefeitura do Rio de Janeiro até o ano de 2016, possivelmente este número aumentou significativamente desde esta contagem. Embora o município do Rio de Janeiro possua ocupações informais em todo seu território, as favelas completa ou parcialmente eliminadas pelas remoções no período preparatório para os jogos se concentram, em sua quase totalidade, nos *clusters* olímpicos ou nas proximidades e nas áreas onde foram implantados os corredores viários. No caso da via Transcarioca houve – coincidência ou não – um cruzamento entre o trajeto projetado para a via e milhares de moradias em ocupações informais (AZEVEDO; FAULHABER, 2015).

As condições nas quais estas remoções são feitas muitas vezes ocorrem em um quadro de violações de direitos humanos, conforme apontado em diversos relatórios, como os dossiês realizados pelos Comitês Populares da Copa e Olimpíadas (COMITÊ POPULAR DA COPA E DAS OLIMPÍADAS DO RIO DE JANEIRO, 2014) e relatorias da Organização das Nações Unidas a respeito de violações no direito à moradia (ROLNIK, 2012). O destino dos removidos é variado: há quem receba uma pequena quantia de indenização pela desapropriação, que não o possibilita comprar uma nova moradia nas mesmas condições que a anterior, levando a uma condição de informalidade em outro local; há os que não recebem indenização; e há uma parte considerável das famílias, no entanto, que foi realocada para a Zona Oeste da cidade, região que conta com o maior desequilíbrio entre menor quantidade de empregos por população e que concentra uma série de problemas sociais (falta de equipamentos de saúde e educação, falta de infraestrutura urbana, maior concentração da pobreza, entre outros) (AZEVEDO; FAULHABER, 2015).

Fica claro, diante do exposto, que a grande festa do empresariamento urbano e as reestruturações decorridas dos megaeventos são desenhadas para alguns agentes do território enquanto, deliberadamente, outros são cortados da lista de convidados. Esses agentes excluídos do processo não aparecem na imagem da cidade compactada pelo *marketing* urbano e outras ferramentas imagéticas. Além de sua invisibilização, os grupos sociais historicamente excluídos sofrem diversos prejuízos e violências durante estes processos, como no caso do Rio de Janeiro, onde ocorreram diversas violações de direitos humanos a fim de consolidar um modelo de cidade com mais profunda segregação socioespacial, tentando consolidar, assim, uma cidade que caiba na imagem vendida aos investidores internacionais e aos ditames da competitividade urbana.

Os eventos descritos nos fazem recordar de algumas passagens do filme uruguaio: no instante da abertura do espetáculo, a autoridade da caminhonete confisca a bicicleta do trabalhador cargueiro. Em uma *via crucis*, ele segue, com os joelhos avariados, na marcha dos despossuídos, carregando seu sanitário. Após a instalação da latrina, o protagonista vai buscar desesperadamente os possíveis clientes. Na imagem de cobertura do evento, Beto aparece como uma figura deslocada e perdida, procurando com o olhar distante onde estaria o ouro prometido. Sua filha, que tanto almejava as câmeras, ao ver e se identificar com seu pai na tela, chora. O rastro da destruição econômica assola os habitantes de Melo. A promessa do Eldorado sanitário não se realiza para Beto e para nenhum dos outros esperançosos. O *status quo* é mantido, enfim.

Uma pergunta se mantém atual: como latino-americanos, quantos banheiros do papa continuaremos erguendo?

Referências

ZEVEDO, Lena; FAULHABER, Lucas. *SMH 2016: remoções no Rio de Janeiro Olímpico 2015*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

BASTOS, Tiago Souza. *Autogestão habitacional e a luta pela desmercantilização da moradia: uma experiência no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019.

BIANCHI, Paula. Homem faz “banheiros do papa” em Guaratiba e perde R\$ 10 mil sem Francisco. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 jul. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3hfecB5>. Acesso em: 10 maio 2018.

BROUDEHOUX, Anne-Marie. A construção da imagem urbana orientada por grandes eventos: potemkinismo, a mídia e a periferia. In: BIENENSTEIN, Glauco *et al.* *A Copa do Mundo e as cidades: políticas, projetos e resistências*. Niterói: Editora da UFF, 2014. p. 19-35.

COMITÊ POPULAR DA COPA E DAS OLIMPÍADAS DO RIO DE JANEIRO. *Megaeventos e violações de direitos humanos no Rio de Janeiro: dossiê do Comitê Popular da Copa e das Olimpíadas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3fGbpAP>. Acesso em: 28 maio 2018.

CORRÊA, Roberto Lobato. *O espaço urbano*. São Paulo: Ática, 1993.

DUARTE, Maurício. “Tinha que vender o peixe”, diz Meirelles sobre favelas ocultas em filme. *Esportes Terra*, [s. l.] 2 out. 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3fFVfYa>. Acesso em: 6 maio 2018.

EL BAÑO del papa. Direção: César Charlone e Enrique Fernández. Montevideo: Laroux Cine, 2007. 1 DVD (90 min), son., color.

HARVEY, David. *A justiça social e a cidade*. São Paulo: Hucitec, 1980.

HARVEY, David. Do gerenciamento ao empresariamento: a transformação da administração urbana no capitalismo tardio. *Espaço & Debates: Revista de Estudos Regionais e Urbanos*, São Paulo, n. 39, p. 48-64, 1996.

HORNE, John. A construção dos BRICS por meio da construção de estádios: reflexões preliminares sobre os recentes e futuros megaeventos esportivos em quatro economias emergentes. In: BIENENSTEIN, Glauco *et al.* *A Copa do Mundo e as cidades: políticas, projetos e resistências*. Niterói: Editora da UFF, 2014. p. 35-45.

MAIA, Gustavo. Papa pediu “atenção”, mas “terra prometida” da JMJ ainda sofre com lama. *Uol Cotidiano*. [s. l.], 27 jul. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/395JQyl>. Acesso em: 25 maio 2018.

MASCARENHAS, Gilmar. *O ideário urbanístico em torno do olimpismo: Barcelona (1992) e Rio de Janeiro (2017)*. In: BIENENSTEIN, Glauco; MASCARENHAS, Gilmar; SANCHEZ, Fernanda. *O jogo continua: megaeventos esportivos e cidades*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2011. p. 41-57.

MORAES, Sergio. Eventos com presença do papa equivalem a show de Natal e dois Réveillons. JCNET. 18 jul. 2013. Disponível em: <https://www.jcnet.com.br/amp/noticias/nacional/2013/07/382587-eventos-com-presenca-do-papa-equivalem-a-show-de-natal-e-dois-reveillons.html>. Acesso em: 24 ago. 2020.

ROLNIK, Raquel. ONU questiona o Brasil sobre violações do direito à moradia em obras da Copa e das Olimpíadas. *Blog da Raquel Rolnik*, São Paulo, 29 maio 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3eGeI9A>. Acesso em: 14 maio 2018.

SÁNCHEZ, Fernanda. Copa do Mundo, megaeventos e projeto de cidade: atores, escalas de ação e conflito no Rio de Janeiro. In: BIENENSTEIN, Glauco *et al.* *A Copa do Mundo e as cidades: políticas, projetos e resistências*. Niterói: Editora da UFF, 2014. p. 45-61.

SÁNCHEZ, Fernanda *et al.* Rio 2016: o projeto olímpico e sua economia simbólica. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR, 14., 2011, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Anpur, 2011. p. 1-19.

SANTOS JÚNIOR, Orlando. A produção capitalista do espaço: os conflitos urbanos e o direito à cidade. In: SANTOS JÚNIOR, Orlando; CHRISTOVÃO, Ana Carolina; NOVAES, Patrícia (org.). *Políticas públicas e direito à cidade: programa interdisciplinar de formação de agentes sociais e conselheiros municipais*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2011. p. 67-75.

VAINER, Carlos. Pátria, empresa e mercadoria: notas sobre a estratégia discursiva do planejamento estratégico urbano. In: ARANTES, Otilia *et al.* *A cidade do pensamento único: Desmanchando consensos*. 6 ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 75-105.

CARACAS E MÉRIDA, VENEZUELA: COLONIALIDADE TERRITORIAL E GÊNERO NO FILME *AZUL Y NO TAN ROSA*¹

Leo Name

Para Oswaldo e Sérgio, *mis venezolanos queridos*.

Introdução

Em novembro de 2012 estreou nos cinemas da Venezuela *Azul y No Tan Rosa* (AZUL..., 2012), do diretor Miguel Ferrari. Foi um grande êxito comercial: entre janeiro e setembro de 2013, cerca de 20% dos mais de dois milhões de pessoas que assistiram a alguma produção venezuelana eram espectadores desta obra audiovisual que, em 2014, se tornou também a primeira produzida pelo país a receber o prêmio Goya² de melhor filme ibero-americano (MEZA, 2014).

Sobre homofobia, amores sexodiversos e paternidade, tendo como locações Caracas e Mérida – respectivamente a capital e uma cidade da região andina da Venezuela –, *Azul y No Tan Rosa*, por um lado, pode ser analisado sob o foco dos escritos a respeito das relações entre espaços, gênero e sexualidades³; por outro, oportuniza tomar parte no debate sobre as relações entre o cinema e a cidade, para as quais muitos intelectuais, majoritariamente anglofônicos, vêm produzindo análises⁴.

Cabe ressaltar que os teóricos interessados nas dimensões espaciais das identidades de gênero e sexualidades não têm dado muita atenção ao papel dos produtos culturais de massa e, que, igualmente, poucas vezes a literatura sobre cinema e cidade se entrelaça a questões de gênero e sexualidades. A literatura sobre cinema e cidade também costuma falhar ao analisar as representações fílmicas isoladas da produção do espaço *per se*: o espaço urbano, afinal, é um produto social, concebido, percebido e vivido também por meio de representações, incluídas as obras audiovisuais, que, em maior ou menor grau, têm base em diferentes esquemas intelectuais ligados à promoção da ordem e às instâncias de poder mais ou menos permanentes ao longo do tempo⁵ – e, por isso, os significados urbanos presentes em um filme estão em permanente diálogo com outros imaginários urbanos e outras formas de representação geo-historicamente reproduzidos. Seus autores também tendem a naturalizar um entendimento eurocêntrico de “metrópole moderna”, ignorar as filmografias produzidas fora da Europa e dos Estados Unidos e não problematizar as condicionantes relacionadas à produção e às representações de outros espaços – que, no

1 Este artigo foi originalmente publicado na *Revista Latino-Americana de Geografia e Gênero*.

2 Prêmio anual da Academia das Artes e Ciências Cinematográficas da Espanha.

3 Esse assunto é abordado na obra de SILVA, 2009; SILVA; ORNAT; CHIMIN JUNIOR, 2011; SILVA; SILVA, 2011.

4 Esse assunto é abordado na obra de AITKEN; ZONN, 1994; CLARKE, 1997; SHIEL; FITZMAURICE, 2001.

5 Esse assunto é abordado na obra de BARBOSA, 2013; CARDOSO, 2006; FREIRE-MEDEIROS, 2005; LEFEBVRE, 2013; NAME, 2013a.

caso das cidades latino-americanas, vêm necessariamente associadas a contundentes assimetrias de poder.

De modo a desarmar algumas dessas armadilhas, analisarei *Azul y No Tan Rosa* alinhando-me aos escritos de intelectuais latino-americanos que denunciam a permanência do eurocentrismo na produção material e simbólica da América Latina⁶: em especial, os que apontam que a cidade latino-americana é um produto da “colonialidade territorial” (FARRÉS DELGADO; MATARÁN RUIZ, 2014), por sua vez, objetiva, subjetiva e intersubjetivamente ligada à produção de subalternidades com base em interseccionalidades entre espaços, gênero, classe e raça⁷; e os que, referenciando este contexto, analisam o papel desempenhado pelas representações audiovisuais⁸.

Esclareço, inicialmente, que ainda que um único filme, de um tempo histórico específico, seja o objeto de análise deste artigo, sua narrativa será compreendida como parte de um conjunto espacial e temporalmente mais amplo: não se trata de um exercício de generalização, mas de reconhecimento de significados geo-historicamente reproduzidos, influentes na percepção do real e no mais das vezes legitimadores de hierarquias de poder vigentes. Por fim, por crer que imagens são formas de discurso e argumentação, optarei por fazer sínteses visuais próprias⁹, ao invés de capturar fotogramas do filme.

Sobre colonialidade territorial e duas cidades venezuelanas

Cidades latino-americanas têm sua produção do espaço imbricada a estruturas de domínio moderno-colonial – redes de poder, saberes, discursos, narrativas, signos, imagens e práticas que se reproduziram e ainda se reproduzem instituindo complexa ordem hierárquica pautada por atributos de classe, raça e gênero, por sua vez interseccionados à diferenciação espacial (QUIJANO, 2000; LUGONES, 2008). Sob a racionalidade moderno-colonial eurocêntrica, as cidades latino-americanas são vividas, percebidas e concebidas desigualmente, no que se incluem graus diferenciados de violência e discriminação que incidem sobre os diferentes corpos dos grupos sociais que as compõem.

6 Esse assunto é abordado na obra de LANDER, 2000; MIGNOLO; ESCOBAR, 2013; QUIJANO, 2000.

7 Esse assunto é abordado na obra de LUGONES, 2008; NAME, 2013b; SEGATO, 2013.

8 Esse assunto é abordado na obra de AMANCIO, 2000; FREIRE-MEDEIROS, 2005; NAME, 2013b; RAYDÁN, 2013.

9 Todas as imagens apresentadas neste artigo foram elaboradas com o inestimável apoio do estudante Oswaldo Freitez, sob minha supervisão.

Figura 1 – Venezuela: localização de Caracas e Mérida



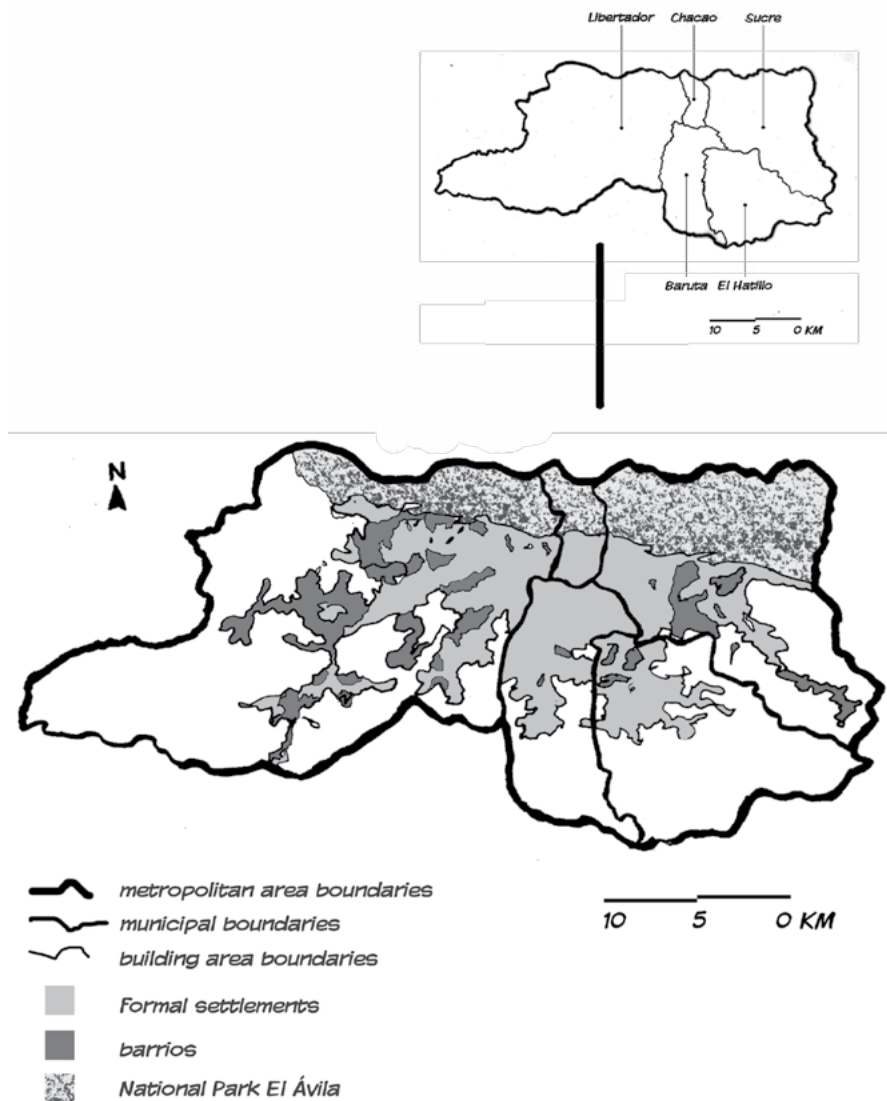
Fonte: FREITEZ (2015)

No que diz respeito à Área Metropolitana de Caracas – com 776 km² de extensão, sendo 296 km² construídos, e formada pelos municípios Libertador (Distrito Capital), Baruta, Chacao, El Hatillo e Sucre –, seu processo de ocupação se deu sobre um vale muito estreito e profundo, de clima tropical, cortado por rios e córregos e separado do mar do Caribe pela cadeia de montanhas que forma o Parque Nacional El Ávila. De sua população atual, de um pouco mais de três milhões de habitantes, 45% vivem em *barrios*, assentamentos urbanos autoproduzidos a partir de habitações precárias (*ranchos*), progressivamente transformadas em edificações de materiais mais duráveis, e que ocupam 25% da área construída da cidade (Figuras 1 e 2) (BOLÍVAR, 1993; FREITEZ, 2010; ROSAS MEZA, 2009). Mérida, capital do estado com o mesmo nome, é uma cidade universitária e turística a cerca de 700 km do Distrito Capital de Caracas que, apesar de ser uma das mais extensas dos Andes venezuelanos – 140 km² –, sempre contou com uma população reduzida em relação a outros núcleos: atualmente há um pouco mais de 200 mil habitantes (INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, 2011) (Figura 1).

À maneira de outras cidades do subcontinente latino-americano, Caracas e Mérida se desenvolveram com base no que Farrés Delgado e Matarán Ruiz (2014) chamam de “colonialidade territorial” – um conjunto de padrões de poder que sobrevaloriza uma concepção

de território (a metrópole moderna e seus modos de vida “cosmopolitas”) em detrimento a outros tipos morfológicos, padrões habitacionais e modos de vida urbanos considerados “inferiores” (os assentamentos ditos tradicionais, vernáculos ou populares); e que distribuiu desigualmente os ônus dos processos de desenvolvimento urbano. Assim, brancos peninsulares e seus descendentes nascidos na América – os chamados *criollos* – ao longo do tempo ocuparam as localizações mais centrais e de maior *status* destas cidades; ao passo que aos negros, mestiços e descendentes indígenas destinaram-se às periferias distantes e parcamente infraestruturadas ou às áreas de risco (GARCIA-GUADILLA, 2012). Tanto em Caracas quanto em Mérida, além disso, perseguiu-se um ideal de modernidade a partir de sucessivas importações de modelos arquitetônicos e urbanísticos estrangeiros e, sobretudo nos momentos de auge do extrativismo petrolífero na Venezuela, foram realizadas massivas obras de arquitetura e engenharia, alçadas a signos de progresso e elementos distintivos de classe¹⁰.

Figura 2 – Área Metropolitana de Caracas: uso do solo, com detalhe da divisão municipal



Fonte: FREITEZ (2015)

¹⁰ Esse assunto é abordado na obra de ALMANDOZ, 2012; LOPEZ VILLA, 1994; IGLESIAS SÁNCHEZ; MARTEL, 2008.

Em Mérida, a colonialidade territorial desde muito vem se reproduzindo com base em concepções, percepções e experiências a respeito da erudição de seus habitantes, por se tratar de uma cidade universitária (LÓPEZ BOHÓRQUEZ, 2005); e relacionadas, também, à exuberância de sua paisagem turística – alpina de neves perpétuas, com teleféricos e clima frio. Atributos que lhe conferiram a alcunha de “Pérola da Cordilheira”: em outras palavras, a cidade venezuelana mais semelhante à Europa (URBINA, 2008). Em Caracas, a colonialidade territorial também se traduz cotidianamente no vocabulário que descreve sua geografia. Sobre o *valle* e as *colinas* que rodeiam a cidade, diz-se que estariam os assentamentos formais (chamados localmente de *urbanizaciones*), respectivamente os de classe média e de classe alta, contrapostos aos *barrios* autoconstruídos localizados nos *cerros*. Além disso, uma divisão ideológica se expressa também em usuais percepções sobre não haver pobres no leste da capital, mas somente no oeste. E se, por um lado, *colinas* e *cerros* se referem ao mesmo conjunto montanhoso da cidade e, por outro, também há *barrios* localizados no leste, tais toponímias preservam distinções étnicas e de classe. Vistos de quase qualquer ponto da cidade, os *barrios* são compreendidos por significativa parte das camadas médias e altas de Caracas como territórios homogêneos alijados de modernidade e que, por isso, devem ser suprimidos da paisagem¹¹.

Nesse contexto de segregação socioespacial, “a homofobia é tão abundante quanto o petróleo que jorra de seu solo” (MADRID, 2015), sendo relevante o número de agressões e assassinatos de homossexuais e outras pessoas sexodiversas. Uma violência urbana que permanece praticamente invisível, por não ser registrada nos relatórios oficiais: seja porque raramente é denunciada (em torno de 16%), seja por prevalecer uma cultura da impunidade (NIEVES; MONDRAGÓN, 2013).

Paisagens, lugares, arquiteturas e corpos em *Azul y No Tan Rosa*

Como parte da produção do espaço, os filmes são, ao mesmo tempo, obras potencialmente autorais e sensíveis, mercadorias de uma indústria de entretenimento pautada por redes econômicas com interesses normalmente dominantes e narrativas que apresentam práticas socioespaciais cotidianas como ações de seus personagens. Muitas tramas cinematográficas têm a cidade como espaço privilegiado da ação, uma matéria-prima transformada por técnicas como as de direção, montagem, fotografia e desenho de som, que sobre ela produzem significados que constroem certa “impressão de realidade” (METZ, 1977). Assim, a materialidade do espaço urbano se recompõe: escolhe-se que paisagens, lugares e arquiteturas, além dos corpos que neles habitam ou por eles circulam, serão mostrados ou não à audiência. Trata-se de uma seletividade que não é neutra e que produz imagens que inspiram novas representações.

Nesse sentido, cabe avaliar como *Azul y No Tan Rosa* produz os espaços urbanos que lhe servem de cenários – Caracas e Mérida – indagando-se sobre sua posição no contexto mais amplo do cinema venezuelano, cujas narrativas vêm se consolidando como contraponto aos discursos e práticas invisibilizadores dos *barrios* e legitimadores da opressão

11 Esse assunto é abordado na obra de BOLÍVAR, 2008; FERRANDIZ MARTÍN, 2001; NEGRÓN, 1991.

às diversidades de gênero: sempre foram frequentes personagens sexodiversos e diferentes identidades de gênero e sexualidades vêm sendo contempladas em filmes mais recentes, como *Cheila: una Casa Pa' Maíta* (CHEILA..., 2010), *Pelo Malo* (PELO..., 2013) e *Liz en Septiembre* (LIZ..., 2014). Na última década, especial interesse também vem sendo direcionado aos *barrios* caraquenhos, cenário e/ou de onde vêm importantes personagens de *Secuestro Express* (SECUESTRO..., 2005), *Hermano* (HERMANO..., 2010) e *La Hora Cero* (LA HORA..., 2010) (DUNO GOTTBORG, 2010; PEÑA ZERPA, 2013).

A trama de *Azul y No Tan Rosa* é centrada nos dramas de Diego (Guillermo García), um jovem fotógrafo da classe média de Caracas. Fabrizio (Sócrates Serrano), seu namorado, um rico obstetra, é violentamente espancado por uma gangue de homofóbicos, ao mesmo tempo em que seu filho adolescente, Armando (Ignacio Montes), chega de Madrid para morar com ele. Para ajudá-lo nas tarefas de superar a dor de ver seu companheiro em coma, debater sua homossexualidade com o filho e levá-lo a Mérida para conhecer Laura (Clarissa Sánchez), uma garota por quem o rapaz se apaixonou pela internet, Diego recebe o apoio das amigas Delirio Del Rio (Hilda Abrahamz), uma coreógrafa e *performer* transmulher, e Perla Marina (Carolina Torres), uma mulher das classes populares que é sua empregada doméstica.

O filme inicia com imagens de Diego tirando fotos, no Teatro Municipal de Caracas¹², de bailarinos e bailarinas que ensaiam seminus um espetáculo de dança contemporânea bastante sensual, imagens que são contrapostas a outras de Fabrizio realizando um parto humanizado no hospital onde trabalha – a locação é o Centro de Reabilitação Perez Carreño. Trata-se de uma sequência que, além de apresentar os personagens exercendo suas profissões, traz questões a respeito do corpo: frágil desde seus primeiros momentos de existência, necessariamente diverso, objeto de desejo e sujeito à avaliação estética – assuntos que passarão a trama. No teatro, Diego recebe uma ligação de Fabrizio, convidando-o para um jantar. No sofisticadíssimo La Barraca – na verdade, a locação é o restaurante Cité, no Centro Ciudad Comercial Tamanaco (CCCT) –, Fabrizio lhe mostra um pinheiro em miniatura que ganhou como presente de uma paciente: ela lhe dissera ser essa a sua árvore na astrologia celta e querer plantá-lo em Mérida é o pretexto para convidar o namorado para uma viagem romântica. Na mesa ao lado, uma bela mulher fita incessantemente o médico, o que faz com que Diego, num misto de ciúmes e provocação, dê um beijo apaixonado no companheiro. O gesto público terá consequências: em outra mesa, o jovem Racso (Alexander da Silva) observa a cena com incômodo. Na noite seguinte, ele e sua gangue espancarão Fabrizio até desacordá-lo, em seguida escrevendo a frase “¡Mueran los maricones!” em um muro.

O ataque homofóbico ocorre em frente à fictícia boate Sixty Nine, que a audiência é informada se localizar na rua Palma, via que de fato existe no centro do *valle* de Caracas: Diego havia convidado o namorado para assistir a uma das performances de *lip-synch* de Delirio para ali presenteá-lo com uma aliança que mais cedo comprara numa das joalherias do CCCT e então lhe contar suas decisões por morar com Fabrizio e com ele ir a Mérida. Entretanto, na capital venezuelana de *Azul y No Tan Rosa*, a violência homofóbica, física e simbólica está em inúmeros outros espaços e não tem em Racso sua única origem: no apartamento de Rocío (Elba Escobar) e Paco (Juan Jesús Valverde), pais de Diego, localizado no Edifício Júpiter, onde Patricia (Daniela Alvarado), sua cunhada, diz preferir ter um

12 Inaugurado em 1881 como Teatro Guzmán Blanco, em homenagem ao presidente que fez reformas urbanas em Caracas ao modo de Haussmann, em Paris. Projeto do arquiteto francês Esteban Ricard, completado pelo venezuelano Jesus Muñoz Tébar, é em linguagem neoclássica.

filho bandido a *maricón*; no hospital, onde o pai de Fabrizio diz preferir ver o filho morto a morando com Diego; na delegacia, onde Racso debocha de Diego e o chefe de polícia não dá atenção ao aviso desesperado do fotógrafo de que ele é o agressor de seu companheiro; no programa de televisão de Estrellita (Beatriz Valdés), uma apresentadora sensacionalista que compara o casamento gay ao fim do mundo.

Contrapostos a esta cidade hostil, ubiquamente homofóbica, o único lugar onde certa homoafetividade pode se expressar sem perigo de violência ou repressão é a boate Sixty Nine. Por isso, a rua Palma – onde mais tarde Armando também será atacado por Racso, que o crê gay – é uma potente fronteira simbólica entre a homofobia e a experiência plena e feliz da homossexualidade vivida na boate.

Armando vem de Madri passar uma temporada com o pai porque Valentina (Arlette Torres), sua mãe que é agente de turismo na capital espanhola, precisará ir a Londres apresentar sua dissertação de mestrado. Ao chegar a Caracas, mais que questionar a homossexualidade de Diego, Armando reclamará dos anos de afastamento do pai. Essa ausência lhe fez muito tímido e inseguro e, por isso, ao conhecer Laura em um *web chat*, o rapaz mente: usa como imagem de perfil a foto de um modelo de um dos trabalhos do pai, porque se acha feio; e diz que sabe dançar tango pensando em agradar a moça que estuda música e adora o ritmo argentino. A partir desta movimentação emocional de Armando, um novo sentido passa a existir na vida de Diego. Em troca, ele questionará a baixa autoestima do filho e pedirá para que Delirio e Perla Marina lhe ensinem a dançar tango em seu apartamento.

O percurso realizado por Armando, da antiga metrópole colonial, Madri, para a antiga colônia, Caracas, além de o fato de Diego declarar que o filho morava na capital espanhola para ter mais chances na vida, são importantes indícios da colonialidade territorial que *Azul y No Tan Rosa* pouco a pouco instaura. Ao cruzar o Atlântico, Armando não só tem a função de desestabilizar o mundo de seu pai para movimentar a trama; pode-se também interpretá-lo como um agente do “mundo civilizado” que chega a um país que, de acordo com o filme, dele tenta ser parte – a despeito da barbárie traduzida na forma da homofobia corporificada em Racso.

Uma análise de como são representados os lugares em *Azul y No Tan Rosa*, com base nas distintas movimentações de seus personagens (Figura 4), revela interseções com representações de classe, gênero e raça. Embora a classificação étnica na Venezuela seja complexa, devido ao racismo que em quase toda a América Latina faz com que mestiços com ascendência indígena e negra sejam percebidos como brancos – discussão que não cabe neste artigo –, pode-se dizer que Diego nos é apresentado como um homem branco, de gostos e circulação por lugares valorizados pela elite branca venezuelana: bebe uísque, ouve tango argentino e a *pop music* da Sixty Nine e frequenta teatros paradigmáticos da arquitetura eclética venezuelana, seja em ensaios fotográficos de espetáculos de dança contemporânea no Teatro Municipal de Caracas, seja levando o filho para assistir à ópera italiana *Norma*, de Vincenzo Bellini, no Teatro Nacional da Venezuela¹³. Ao longo da trama, o fotógrafo se relaciona com outros personagens cujos corpos dificilmente deixariam de ser identificados pela audiência venezuelana como brancos: Fabrizio, Armando, Delirio, Rocío, Paco, Racso, Laura, Patrícia, Cristóbal (rapaz que após a morte de Fabrizio por ele se interessa, interpretado pelo ator Juan Carlos Lares) e Paquito (um *stripper* da Sixty Nine, personagem de Ivan Gonzalez Roa). Uma bailarina, uma das modelos fotografadas por Diego – ambas figurantes –

13 Construção eclética do arquiteto venezuelano Alejandro Chataing, com esculturas do catalão Miguel Ángel Cabré. Foi inaugurado em 1905.

e Perla Marina, a trabalhadora doméstica que, seremos informados, apanha do namorado, são três exceções a essa onipresente branquitude corporal. Outra delas é Elvys (William Goite), ajudante de Diego nos trabalhos fotográficos.

Além disso, a vida elegante do casal protagonista, de restaurantes sofisticados, joalheiras, astrologia celta, transexuais com nomes referentes a atrizes hollywoodianas do passado¹⁴, ensaios fotográficos de modelos esqueléticas, ex-namoradas mestrandas e desejos por viver sob o mesmo teto com seu grande amor, em alguma medida homogênea não só a capital venezuelana num modelo eurocêntrico e burguês de cidade moderna e cosmopolita como também a condição homossexual na figura do homem gay (branco), culto e que, apesar de fora do armário, tem uma expressão corporal de gênero masculina – que, segundo Peña Zepa (2013), é recorrente no cinema venezuelano. Flertando com a heteronormatividade, o filme informa à audiência que até mesmo Delirio tornou-se transexual não porque era infeliz com sua condição corporal, mas para satisfazer um homem por quem era apaixonada e dizia gostar somente de mulheres. Elvys é o único gay afeminado da trama, sempre com leques em punho e dizendo desaforos a Perla Marina: coincidentemente, ele é interpretado justamente pelo único ator cuja ascendência indígena produz marcas corporais facilmente percebidas.

A audiência chega a conhecer a casa de Perla Marina, mas não é informada em que região da capital ela se localiza, o mesmo ocorrendo em relação ao apartamento de Diego. No entanto, situações como a do protagonista correndo sem direção e na chuva pelo Paseo Los Proceres, um bulevar arborizado no leste da cidade, ao saber da morte do companheiro, assim como as recorrentes queixas de Perla Marina sobre a distância e o trânsito que lhe fazem chegar atrasada ao trabalho, permitem-nos conjecturar que o filme, por meio destes dois personagens, esteja representando – de forma um tanto diluída, mas com componentes étnicos interseccionados a espaço e classe – a geografia dicotômica do “leste rico” e do “oeste pobre” que é parte da percepção cotidiana de Caracas.

A vida branco-burguesa de Diego, afinal, se espacializa de um modo bastante singular: o desenvolvimento narrativo concentra as ações em lugares no centro do *valle*, em áreas dos municípios caraquenhos onde há continuidade do tecido formal e pouquíssimos *barrios*, além de os dados oficiais revelarem que a pobreza não é muito significativa (INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, 2011) (Figura 3). Ademais, ao longo de todo o filme não há um único fotograma pelo qual a audiência possa vislumbrar a contundente presença dos *barrios* populares na paisagem de Caracas, para isso preferindo, nas sequências externas, fugir de planos gerais e filmar à noite, de modo a manter sua versão idealizada de Caracas.

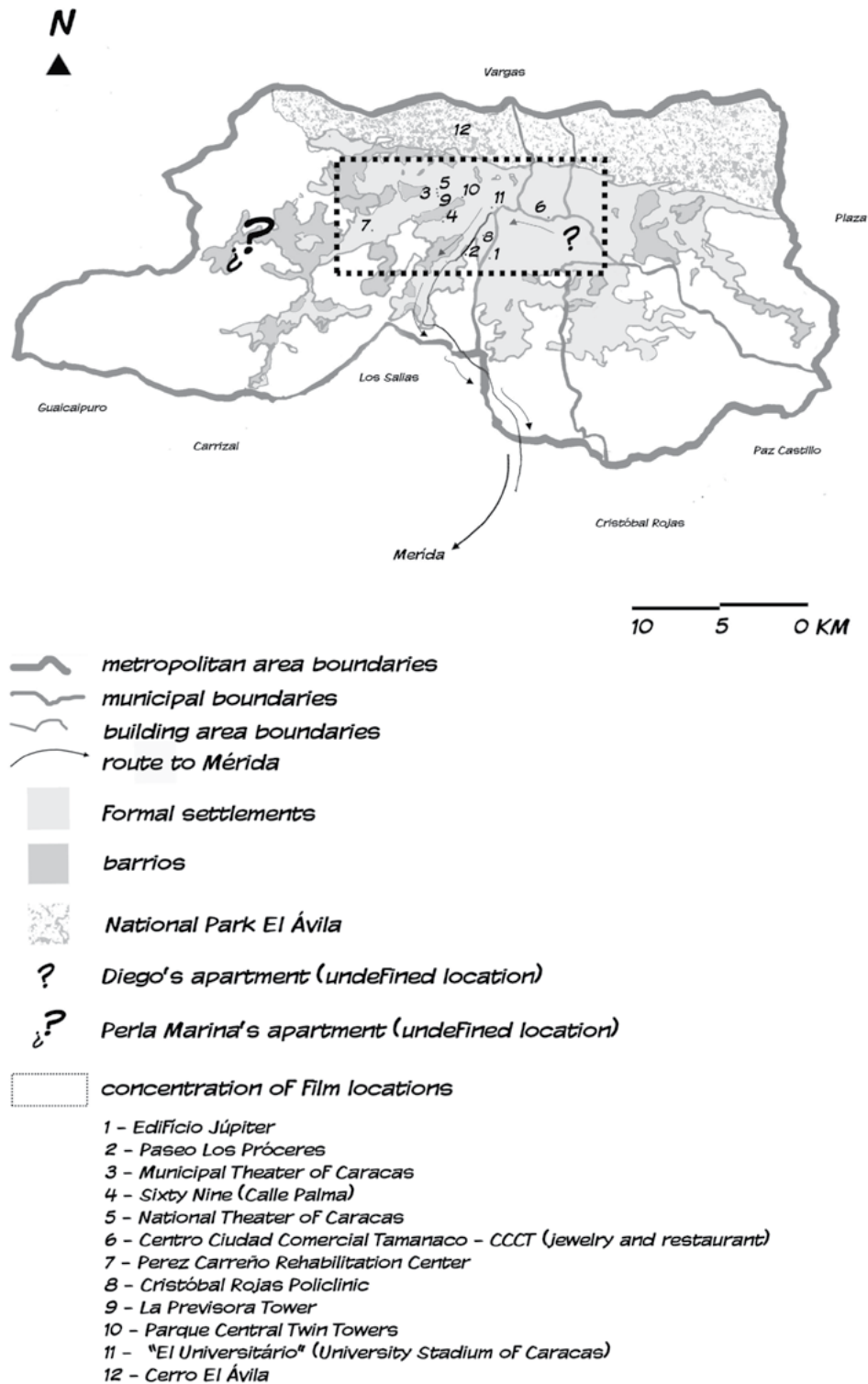
Somente quando Diego decide ir a Mérida com Armando, Delirio e Perla Marina, com vistas a fazer o filho conhecer Laura em uma *milonga*¹⁵ e plantar o pinheiro deixado por Fabrizio, planos gerais capazes de enquadrar a paisagem de Caracas surgem em tela pela primeira vez. De carro, eles tomam a Autopista Francisco Fajardo para sair da cidade, ao que surge uma sequência de imagens de um pouco mais de dois minutos, pelas quais se apresentam marcos arquitetônicos reconhecíveis: o CCCT, as torres La Previsora do Parque Central e o Estádio Universitário de Caracas, com El Ávila ao fundo – sínteses dos desejos civilizatórios sobre um futuro próspero das décadas do “Novo Ideal Nacional” e dos petro-

14 O nome Delirio Del Rio é em referência, explicada à audiência, à atriz mexicana Dolores Del Rio, figura importante tanto no cinema ligado à política do panamericanismo na década de 1930 quanto na chamada Era de Ouro do Cinema Mexicano, nos anos 1940 e 1950 (FREIRE-MEDEIROS, 2005).

15 Originalmente, *milonga* é um gênero musical rio-platense, mas também pode se referir ao baile onde se dança tal ritmo ou o tango, sendo esse o significado empregado no filme.

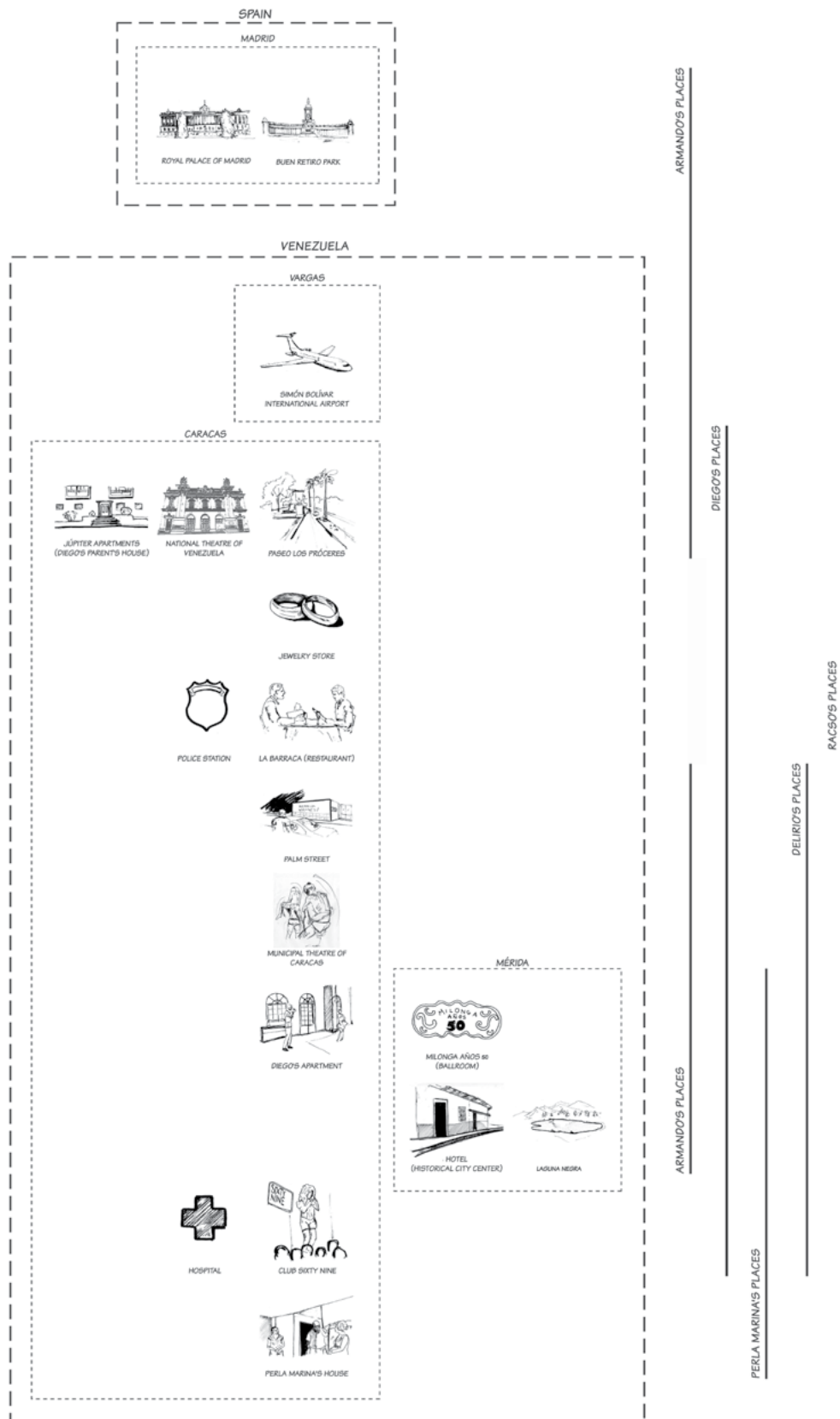
dólares da “Venezuela Saudita”. Em seguida, o automóvel se dirige à paisagem de transição dos *páramos* andinos e sua icônica capela de pedra, para finalmente chegar ao centro histórico de Mérida (Figura 5).

Figura 3 – Localização dos lugares de Caracas em *Azul y No Tan Rosa*

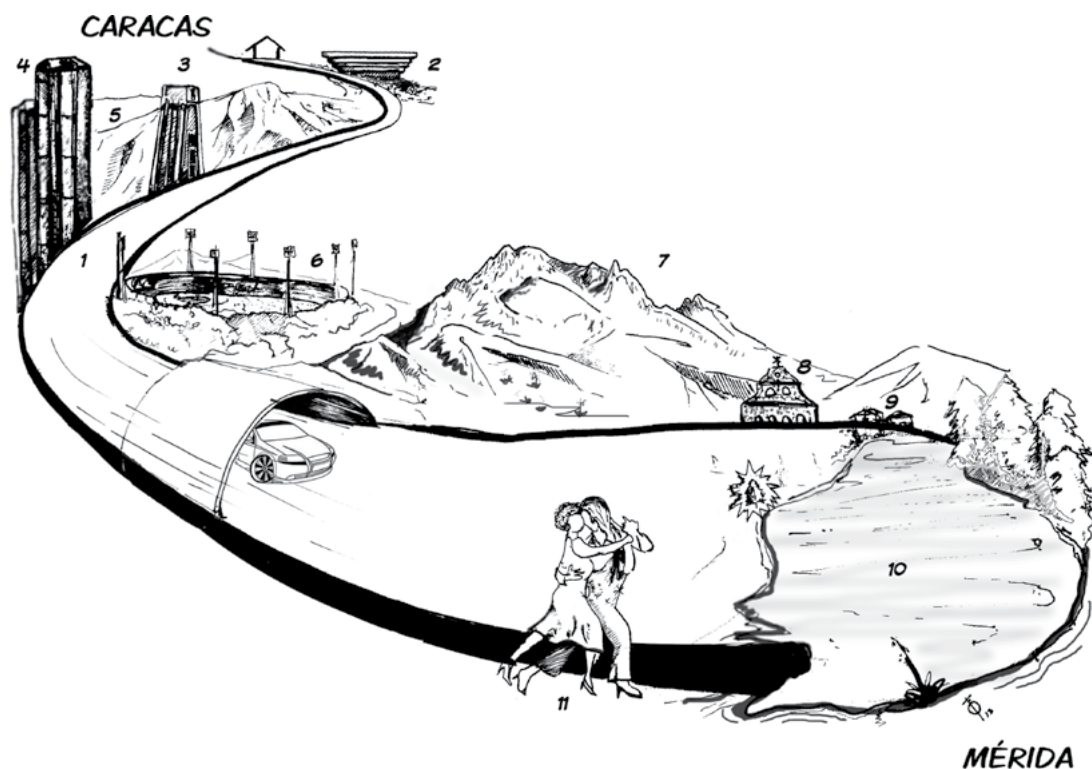


Fonte: FREITEZ (2015)

Figura 4 – Lugares de *Azul y No Tan Rosa* ligados a cada um de seus cinco principais personagens



Fonte: FREITEZ (2015)

Figura 5 – Síntese visual do percurso entre Caracas e Mérida em *Azul y No Tan Rosa*

Fonte: FREITEZ (2015)

1. Autopista Francisco Fajardo. Construída durante a ditadura de Marco Antonio Jiménez, é a rodovia que atravessa a capital venezuelana de leste a oeste e que conecta o oriente ao ocidente do país. No filme, é por onde se inicia a sequência de paisagens representativas no trajeto de Caracas até Mérida.
2. Centro Ciudad Comercial Tamanaco (CCCT). Contém 400 lojas e foi o maior *shopping center* da Venezuela até 1998. No filme, é um dos ícones urbanos revelado à audiência no trajeto de carro e é locação nas cenas do restaurante da joalheria.
3. Torre La Previsora. Arranha-céu piramidal de uso empresarial de 117 metros. Aparece em meio a outros arranha-céus no percurso de Diego até Mérida.
4. Torres Gêmeas do Parque Central. Edifícios de escritórios com 225 metros de altura e 59 pisos. A Torre Oeste foi finalizada em 1979 e a Leste em 1983. Até 2003 foi o edifício mais alto da Venezuela. Revelado à audiência no trajeto de carro.
5. Parque Nacional El Ávila. Tornou-se protegido em 1958. É a paisagem de fundo, vista da Autopista Francisco Fajardo, na sequência de *Azul y No Tan Rosa* em que os personagens saem da cidade.
6. Estádio Universitário de Caracas. É um estádio de beisebol no *campus* da Universidade Central da Venezuela. Inaugurado em 1951, foi projetado por Carlos Raúl Villanueva, o mais afamado arquiteto do Movimento Moderno do país. Seus refletores de iluminação podem ser vistos no trajeto de carro feito no filme.
7. Páramos de Mérida. Trata-se de uma prolongação dos Andes colombianos, com altura máxima de 4.987 metros. São vistos no caminho para Mérida apresentado no filme.
8. Capela da Virgem de Comoroto, construída entre 1980 e 1984 pelo arquiteto Juan Félix Sánchez, inteiramente à mão. Fica na entrada de San Rafael de Mucuchíes, povoado do estado de Mérida a poucos quilômetros da capital, e é patrimônio cultural do país. Pode ser vista na sequência do deslocamento de carro.
9. Centro Histórico de Mérida. Fundada em 1558, Santiago de Caballeros de Mérida tem em seu centro edifícios coloniais do período. *Azul y No Tan Rosa* mostra parte do casario.

10. Laguna Negra. Está situada no Parque Nacional Sierra Nevada, no estado de Mérida. Nos momentos finais de *Azul y No Tan Rosa*, é em suas margens que Diego planta o pinheiro deixado por Fabrizio.

11. *Milonga Años 50*. Local do baile, em Mérida, onde Armando vai ao encontro de Laura e onde Delirio e Perla Marina dançam juntas.

Em *Azul y No Tan Rosa*, Mérida é apresentada como *locus* de natureza abundante, por onde o filme também define o que é tradição e do que se deve sentir nostalgia na Venezuela. Por um lado, imagens mostram certa onipresença do verde dos *páramos* em meio à neblina. Por outro, o baile para o qual os personagens se dirigem chama-se *Milonga Años 50*, que, como o nome indica, é um simulacro das festas elegantes dos anos da ditadura de Marco Antonio Jiménez. Finalmente, é nesta cidade onde Armando surpreende a todos ao cantar a tradicional canção *Tonada de Luna Llena*, do cantor e compositor venezuelano Simón Díaz, acompanhado de um violão e sob a paisagem enluarada e estrelada do centro histórico de Mérida. Talvez porque a Pérola da Cordilheira seja no filme um lugar de volta a um passado idealizado e também onde já finalizam histórias de amor mal resolvidas, liberando personagens para outras escolhas. Em Mérida, Perla Marina conta estar grávida, pensa em fazer um aborto e em seguida é demovida da ideia por Diego – que também a convence a romper definitivamente com seu namorado; Delirio reencontra seu amor do passado e descobre que ele agora se relaciona com homens; e Armando é rejeitado por Laura, pois ela não perdoa suas mentiras.

No raiar do dia seguinte e perto do final do filme, pai, filho e amigas vão até as bordas da Laguna Negra, em Mérida, e finalmente plantam o pinheiro de Fabrizio. Em seguida, ficamos sabendo do destino final dos personagens: Perla Marina dá a luz, por parto humanizado, a um menino a quem dá o nome do obstetra falecido; Armando volta para Espanha e encontra um novo amor; Diego aceita jantar com Cristóbal, o que parece ser o início de um romance; Racso é preso por conta de um vídeo, entregue à polícia, que Paquito fizera da agressão a Fabrizio; e Delirio toma o lugar de Estrellita na televisão. No que agora é um programa de entrevistas sobre diversidade, a nova apresentadora discursa contra preconceitos direcionados a formas de pensar, vestir, falar ou amar, cor de pele, cultura ou crenças. E no que parece ser uma fala representativa de setores venezuelanos conservadores contra o Estado, conclama uma sociedade plural em que haja diferentes opiniões e todos sejam escutados. Trata-se de discurso que parece um tanto contraditório, ao se julgar que determinados espaços tenham sido invisibilizados ao longo do filme; que nele algumas marcas étnicas estejam ligadas a subalternidades; e que Delírio, uma personagem transgênero, tenha ganhado interpretação de uma atriz cisgênera.

Ao que parece, determinados corpos, assim como certas paisagens, não se quer exibidos em *Azul y No Tan Rosa*.

Comentário final

Ao longo deste trabalho, visei a deixar claro que *Azul y No Tan Rosa*, a despeito de apresentar uma pauta progressista sobre homofobia, violência doméstica, diversidades sexuais, paternidade homossexual, parto humanizado, aborto e problemas na adolescência, também toma posições conservadoras, traduzidas por algumas de suas representações pautadas por interseccionalidades de gênero, classe e raça: especialmente com base nas paisagens, lugares, arquiteturas e corpos que o filme seleciona, parecem se naturalizar fissuras étnico-raciais e segregações socioespaciais, comuns não só às cidades venezuelanas, mas a outros lugares do subcontinente latino-americano.

Esta ordem diferencial eurocêntrica se espacializa, e com base em significados que não estão restritos ao filme, sendo parte de um conjunto mais amplo de representações, percepções e experiências da sociedade venezuelana e, mais amplamente, das metrópoles latino-americanas: Caracas se apresenta como o espaço de violências (corporificadas em Racso, mas também manifestadas sob outras formas de homofobia), mas também do glamour e do prazer homossexuais que não têm outro lugar a não ser no *valle* (Figura 3). Além disso, é na capital onde uma arquitetura de edifícios históricos se mistura a arranha-céus icônicos que despontam na paisagem: coadunando-se com visões de mundo com base no leste de Caracas, *Azul y No Tan Rosa* suprime certas heterogeneidades paisagísticas consideradas “inferiores” – os *barrios* caraquenhos. Além disso, o clima “europeu” e a paisagem colonial são pretextos para que no filme Mérida se torne o lugar pelo qual se viva a saudade dos anos de esperança no progresso: ainda que a década de 1950 tenha sido a de feroz regime ditatorial, é no passado e longe dos grandes centros urbanos que o filme busca um ideal de felicidade transformador para o país.

Em outras palavras, tais representações de *Azul y No Tan Rosa* estão alinhadas à colonialidade territorial: sobrevalorizam uma Venezuela que é quase exclusivamente branco-burguesa – e onde quem não é branco (Perla Marina, Elvys e figurantes) é subalterno. Sobrevalorizam, além disso, um tipo de expressão de gênero, mais refinada, de homens gays, brancos, cujos corpos são domesticados pela heteronormatividade – o homem gay que não é branco, é afetado, quem é transgênero é vivido por quem é cisgênero. E se dados comprovam que estes homens gays são ameaçados pela homofobia da sociedade venezuelana, no filme também são os protagonistas da modernidade e do cosmopolitismo urbanos elegidos como ideais.

É por estas razões que espero que a análise aqui apresentada tenha contribuído, ainda que modestamente, para preencher algumas das lacunas presentes tanto nos estudos sobre a relação entre cinema e cidade quanto nos escritos sobre espaços, gênero e sexualidades. Na medida em que as representações de *Azul y No Tan Rosa* provocam reflexões sobre o quanto suas representações de gênero e sexualidades possuem dimensões espaciais e estão imbricadas a questões de classe e raça, o cruzamento destas duas literaturas se torna indispensável.

Referências

AITKEN, Stuart; ZONN, Leo (org.). *Place, power, situation and spectacle*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1994.

ALMANDOZ, Arturo (org.). *Caracas: de la metropoli subita a la meca roja*. Quito: Olacchi, 2012.

AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos*. Niterói: Intertexto. 2000.

AZUL y no tan rosa. Direção: Miguel Ferrari. Intérpretes: Guillermo Garcia, Ignacio Montes, Hilda Abrahamz *et al.* Caracas: Plenilunio Film & Arts, 2012. 1 DVD (114 min), son., color.

BARBOSA, Jorge Luiz. *As paisagens crepusculares da ficção científica*. Niterói: Editora da UFF, 2013.

BOLÍVAR, Teolinda. Densificación y metrópoli. *Urbana*, Caracas, v. 2, n. 13, p. 31-46, 1993.

BOLÍVAR, Teolinda. La Venezuela urbana: una mirada desde los barrios. *Bitácora Urbano Territorial*, Bogotá, v. 12, n. 1, p. 55-76, 2008.

CHEILA: Una casa pa' Maíta. Direção: Eduardo Barberena. Guarenas: Fundación Villa del Cine, 2010. 1 DVD (90 min), son., color.

CLARKE, David (org.). *The cinematic city*. London: Routledge, 1997.

DUNO GOTTBORG, Luis. Geografías del miedo en el cine venezolano: Soy un Delicuento (1976) y Secuestro Express (2005). *Ensayos*, Bogotá, n. 19, p. 40-64, 2010.

FARRÉS DELGADO, Yasser; MATARÁN RUIZ, Alberto. Hacia una teoría urbana transmoderna y decolonial: una introducción. *Polis*, [s. l.], v. 13, n. 37, p. 339-361, 2014.

FERRANDIZ MARTÍN, Francisco. De la cuadrícula al Aleph: perfil histórico y social de Caracas. *Boletín Americanista*, Barcelona, n. 51, p. 63-80, 2001.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *O Rio de Janeiro que Hollywood inventou*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

FREITEZ Anitza. *Area Metropolitana de Caracas: análisis de situación de la población*. Caracas: Alcaldía del Area Metropolitana de Caracas, 2010.

GARCIA-GUADILLA, María Pilar. Caracas: de la colonia al socialismo del siglo XXI. Espacio, clase social y movimientos ciudadanos. In: ALMANDOZ, Arturo (org.). *Caracas: de la metropoli subita a la meca roja*. Quito: Olacchi, 2012. p. 155-196.

HERMANO. Direção: Marcel Rasquin. Caracas: A&B Producciones, 2010. 1 DVD (96 min), son., color.

IGLESIAS SÁNCHEZ, Brenda; MARTEL, Lorna Doloso. Acontecer de la cultura urbana venezolana en prensa y documentos históricos. Mérida 1890-1958. *Portafolio*, Maracaibo, v. 2, n. 18, p. 30-38, 2008.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA. *Procesamiento de Microdatos Censales: Censo 2011*. Caracas, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/32DwjNl>. Acesso em: 10 maio 2019.

LA HORA cero. Direção: Diego Velasco. Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), 2010. 1 DVD (100 min), son., color.

LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber*. Buenos Aires: Clacso, 2000.

LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013.

LIZ en septiembre. Direção: Fina Torres. Venezuela: Fina Torres y Laura Oramas, 2014. 1 DVD (100 min), son., color.

LOPEZ VILLA, Manuel. Gestión urbanística, revolución democrática y dictadura militar en Venezuela (1945-1958). *Urbana*, Caracas, n. 14-15, p. 103-119, 1994.

LÓPEZ BOHÓRQUEZ, Alí Enrique. La ciudad universitaria que Pedro Rincón Gutiérrez soñó. *Investigación*, Mérida, n. 10, p. 52-55, 2005.

LUGONES, María. Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 9, p. 73-101, 2008.

METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema. In: METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 15-28.

MEZA, Alfredo. Um filme venezuelano contra a intolerância ganha o primeiro Goya. *El País*, Caracas, 10 fev. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2BfM7ub>. Acesso em: 10 maio 2019.

MADRID, José Manuel. Tragedias cotidianas sobre la homofobia en Venezuela. *Sin Etiquetas*, [s. l.], 1 jun. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3eQUASd>. Acesso em: 10 maio 2019.

MIGNOLO, Walter; ESCOBAR, Arturo (org.). *Globalization and the decolonial option*. New York: Routledge, 2013.

NAME, Leonardo. *Geografia pop*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013a.

NAME, Leonardo. Existe amor na Baixada Fluminense: espaço, (homo)afetividade e dois casais em “Senhora do Destino”. *Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 33, p. 111-126, 2013b.

NEGRÓN, Marco. Realidad múltiple de la gran ciudad. Una visión desde Caracas. *Nueva Sociedad*, [s. l.], n. 114, p. 76-83, 1991.

NIEVES, Alberto; MONDRAGÓN, Argenis. *Crímenes de odio por orientación sexual, identidad de género y expresión de género en la noticia de los medios de comunicación y organizaciones de la sociedad civil*. Caracas: ACCSI, 2013.

PELO malo. Direção: Mariana Rondón. Caracas: Sudaca Films, 2013. 1 DVD (93 min), son., color.

PEÑA ZERPA, José Alirio. *Arcoíris tricolor: estereotipos de hombres homosexuales en el cine venezolano (1970-1999)*. Middletown, DE: Editorial Académica Española, 2013.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber*. Buenos Aires: CLACSO. 2000, p. 201-246.

RAYDÁN, Rosa. *La mirada femenina en el cine venezolano*. Caracas: CNAC, 2013.

ROSAS MEZA, Iris. La cultura constructiva informal y la transformación de los barrios caraqueños. *Bitácora Urbano Territorial*, Bogotá, v. 15, n. 2, p. 79-88, 2009.

SECUESTRO Express. Direção: Jonathan Jakubowicz. Venezuela/EUA: Elizabeth Avellán, 2005. 1 DVD (90 min), son., color.

SEGATO, Rita. Género y colonialidad: del patriarcado comunitario de baja intensidad al patriarcado colonial moderno de alta intensidad. In: SEGATO, Rita. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013. p. 69-99.

SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (org.). *Cinema and the city*. Oxford: Blackwell, 2001.

SILVA, Joseli Maria (org.). *Geografias subversivas*. Ponta Grossa: Todapalavra, 2009.

SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose; CHIMIN JUNIOR, Alcides Baptista (org.). *Espaço, gênero e feminilidades ibero-americanas*. Ponta Grossa: Todapalavra, 2011.

SILVA, Joseli Maria; SILVA, Augusto Cesar Pinheiro (org.). *Espaço, gênero e poder*. Ponta Grossa: Todapalavra, 2011.

URBINA, Neida Rosa. La visión estético-artística de Mérida, la de las nieves perpetuas: diario de Göering. In: CONGRESO INTERNACIONAL IMAGEN APARIENCIA, 19., 2008. *Anais [...]*. Murcia: Universidad de Murcia, 2008.

TAKE 3:

**GÊNERO, PODER
E IDENTIDADE**

A DELEGAÇÃO DO TRABALHO DOMÉSTICO EM *QUE HORAS ELA VOLTA?*: DIVISÃO PATRIARCAL DO TRABALHO E AS DESIGUALDADES DE CLASSE, RAÇA E SEXO

Élen Cristiane Schneider

Por que quantas de nós mulheres estaríamos dispostas, de livre vontade, a dedicarmos ao infundável serviço doméstico por um salário?

Angela Davis

Introdução

Existem diferentes tipos de trabalho nas sociedades nas quais vivemos e o que queremos problematizar é que a divisão social de “quem faz o quê” passa por determinações valorativas envolvendo nelas a organização social, racial e de gênero. O filme *Que Horas Ela Volta?*, de Anna Muylaert (*QUE HORAS...*, 2015), nos ajuda a pensar como a estrutura do capitalismo-patriarcal-racista no Brasil delega em massa às mulheres racializadas e empobrecidas um desses trabalhos: o trabalho doméstico e de cuidado. O sujeito principal do filme é “Ela”, Val (Regina Casé), mulher empobrecida, nordestina, migrante que, como em um espelho, reflete a categoria de pessoas que realizam o trabalho doméstico remunerado no Brasil – em grande maioria “mulheres, pobres, negras e com histórico de migração de cidades do interior para os centros” (DEPARTAMENTO INTERSINDICAL DE ESTATÍSTICA E ESTUDOS SOCIOECONÔMICOS, 2015a).

Que Horas Ela Volta? foi lançado no ano da equiparação dos direitos das trabalhadoras domésticas aos de contratos CLT (Consolidação das Leis do Trabalho)¹ e levantou novamente a poeira sobre o tema do trabalho doméstico, quase intocado criticamente; um paradoxo, pois as pesquisas e debates relacionados ao trabalho doméstico justificam-se já pelo simples fato de esta ocupação representar quase 20% da população economicamente ativa na América Latina e no Caribe². A categoria das trabalhadoras domésticas é a segunda mais numerosa do mundo, totalizando cerca de 53 milhões de pessoas (ORGANIZAÇÃO INTERNACIONAL DO TRABALHO, 2013), das quais 83% são mulheres³. Somente na América Latina, o grupo representa 7,6% da população economicamente ativa (PEA) e 17,4%

1 Em março de 2013, foi promulgada a PEC nº 478/2010, relatada por Benedita da Silva (PT-RJ), legislativa que, na sua trajetória, foi também empregada doméstica e apoiava o movimento de trabalhadoras domésticas no Brasil, existente há mais de quarenta anos no país, com a liderança histórica da trabalhadora doméstica dona Laudelina de Campos Melo. O projeto de emenda à Constituição buscava ratificar a convenção 189 da Organização Internacional do Trabalho (OIT). Entretanto, nos anos seguintes, as trabalhadoras precisaram travar alianças e lutas a fim de efetivarem a equiparação com outros profissionais contratados por contratos regidos pela CLT. Somente em agosto do ano de 2015, a lei sofreu as adequações necessárias, entrando em vigor.

2 Segundo dados da OIT de 2010, quatorze milhões de mulheres são trabalhadoras domésticas remuneradas, na região.

3 Segundo o relatório da OIT “Domestic workers across the world” (2013), em 1995, a América Latina tinha 5,7% (10.402.000 de pessoas) de sua PEA envolvida no trabalho doméstico, passando para 7,6% (19.593.000 de pessoas) em 2010. Quase ¼ da população feminina trabalhava no emprego doméstico remunerado em 2010.

do contingente de emprego feminino. Mesmo que possa existir uma tendência analítica à redução mundial da mão de obra nessa área, essa continua sendo a segunda maior categoria trabalhista do país, ficando atrás apenas do setor de serviços, que passou por um crescimento considerável nos últimos anos (SOARES, 2011).

A invisibilidade do tema se explica em parte porque o trabalho doméstico remunerado de hoje tem, ainda, raízes claras de um passado de escravização e servidão, além de ligações com o trabalho doméstico gratuito, feito por mulheres no ambiente doméstico em nome do amor materno e/ou pela família. Em curto período na história, o serviço doméstico passou a ser feito por empregadas quando, por longo período, ficava a cargo de criadas, servas, agregadas e de mulheres da família, em forma de caridade ou retribuição (MELO, 1998). O trabalho reprodutivo, doméstico, é culturalmente e moralmente atribuído às mulheres, é sua responsabilidade perante a sociedade. Ainda no século XXI, 89,9% das mulheres fazem – sozinhas – os afazeres domésticos no Brasil, dedicando em média quatro horas de seu dia a estes (BRUSCHINI, 2006). A naturalização das habilidades de limpar, cuidar, cozinhar, arrumar, que são apreendidas nas esferas privadas (nas quais não há instituição reconhecida de educação), faz que estas atividades não sejam valorizadas nas esferas públicas.

A partir dos anos 1970, a entrada massiva das mulheres no mercado de trabalho e também na política viabilizou mudanças para as identidades das mulheres, multiplicando-as para além do doméstico. Entretanto, não foram revertidos seus papéis sociais ligados ao doméstico, pois, ao se inserirem no mercado de trabalho, elas tiveram que duplicar a sua jornada de trabalho ou delegar as atividades domésticas a outra pessoa ou serviço, ou continuar delegando, como no caso das famílias burguesas racializadas como brancas, que historicamente não fizeram seu próprio trabalho doméstico, perpetuando uma estrutura familiar patriarcal, com seus agregados, servos e trabalhadores domésticos. Esta evidência mostrou que, mesmo após os anos 1980, havia um paradigma da delegação do trabalho doméstico no coração da divisão sexual do trabalho (HIRATA; KERGOAT; 2008).

Portanto, a existência expressiva do trabalho doméstico remunerado, bem como o lugar que ele ocupa no mundo do trabalho, confirma a histórica e naturalizada divisão patriarcal do trabalho entre o reprodutivo (mulheres) e o produtivo (homens), numa hierarquia de poder em que os trabalhos reprodutivos valem menos e os ditos produtivos valem mais, obedecendo, de forma interseccional, uma hierarquia de desigualdades de classe e raça. *Que Horas Ela Volta?* provoca criticamente essa naturalização desigual da divisão sexual, racial e de classe e, portanto, a estrutura patriarcal da sociedade brasileira, que mantém o trabalho doméstico invisível e desvalorizado socialmente.

Queremos aproveitar os debates levantados nas sessões do Cineclubes Cinelatino para problematizar a cisão entre o público e o privado, o produtivo e o reprodutivo, o pessoal e o político das estruturas sociais patriarcais, as quais originam a desvalorização social do trabalho doméstico e as relações sociais injustas de gênero, classe e raça que o permeiam.

Delegação do trabalho doméstico: divisão patriarcal do trabalho

Dois fenômenos levaram Hirata e Kergoat (2008) a refletirem sobre o conceito de divisão sexual do trabalho, que está no coração da sociedade patriarcal, como a primeira divisão de classes das sociedades ocidentais: a) a reorganização simultânea do trabalho, no campo assalariado e no campo doméstico, o que remeteria à externalização/terceirização deste último, mas também a uma nova divisão do trabalho doméstico com maior envolvimento dos homens; b) um duplo movimento: de um lado, de mascaramento e atenuação das tensões entre casais burgueses e, de outro, um aumento de clivagens objetivas entre as mulheres; ao mesmo tempo em que aumentava o número de mulheres nas categorias de nível superior, intelectuais, acrescia o de mulheres precárias (desemprego, flexibilidade, pobreza e correntes migratórias) (HIRATA; KERGOAT, 2008). No que concerne ao segundo fenômeno, estudos demonstram que, em alguns países, o percentual de mulheres com carreiras bem-sucedidas é semelhante ao percentual de mulheres empregadas domésticas (ARAÚJO; PICANÇO; SCALON, 2008).

Uma pesquisa feita por Sorj e Fontes (2012) demonstrou que os afazeres domésticos e os serviços de cuidado da família têm sido providos, sobretudo, para os segmentos mais privilegiados do país, em grande medida pelas trabalhadoras domésticas. Em estudo feito pelas autoras, entre os anos de 2008 e 2009, elas demonstram que 17,5% da população brasileira têm gastos mensais com serviços domésticos. Destes, 2,2% do orçamento das pessoas mais pobres é destinado a gastos mensais domésticos e 73,0% no quinto mais rico do país. As autoras calcularam que quase a metade das mulheres pobres no Brasil trabalhava em empregos domésticos para a população mais rica do país (SORJ; FONTES, 2012).

Em uma comparação das sociedades japonesa, francesa e brasileira, Hirata e Kergoat (2008) encontraram quatro modelos de divisão sexual do trabalho: a) o modelo tradicional; b) o modelo de conciliação; c) o paradigma da parceria; d) o modelo da delegação. No modelo tradicional, o papel da família e o papel doméstico são assegurados inteiramente pelas mulheres e o papel de provedor, conferido aos homens. No modelo de conciliação, atribui-se quase exclusivamente às mulheres o papel de conciliar responsabilidades familiares e profissionais. No modelo da parceria, há igualdade de estatutos sociais entre os sexos; homens e mulheres são parceiros em suas relações e na divisão das tarefas. Este é o modelo mais idealizado, mas estava distante das práticas sociais, já que as jornadas de trabalho são extensivas. O quarto, modelo da delegação, seria o modelo mais atual e responderia à realidade brasileira e francesa, segundo as autoras. Para Hirata e Kergoat, na França,

[...] as mulheres, que têm ao mesmo tempo a necessidade e os meios de delegar a outras mulheres as tarefas domésticas e familiares, recorreram a esse meio de escapar à atribuição a elas das tarefas domésticas. É o que se chama de serviços “de proximidade”: a delegação crescente do trabalho doméstico e de cuidado dos filhos a outras mulheres que são remuneradas para realizá-los (HIRATA, KERGOAT, 2008, p. 271).

No Brasil, onde existe uma polarização mais forte entre classes sociais do que em países como França e Japão, “a delegação de tarefas domésticas às empregadas e às faxineiras, e mesmo às babás, é comum nas camadas mais favorecidas, nas camadas médias e mesmo populares” (HIRATA, KERGOAT, 2008, p. 274).

A pergunta temporal da película – “Que horas ela volta?” – adquire, para Jéssica (Camila Márdila), personagem que é filha da trabalhadora doméstica Val, a resposta de: ela até agora não voltou para casa, talvez ela não volte tão cedo. No filme, a trabalhadora teria ficado dez anos sem voltar para casa e sem ver a filha. Uma questão repercute da primeira: Enquanto ela (trabalhadora doméstica) não volta para casa, quem cuida dos filhos dela enquanto ela cuida dos de seus patrões? Até agora, quatro sujeitos estão nas nossas indagações: patroa e filho, empregada e filha. E os outros sujeitos? Mais perguntas são necessárias: quem tem a obrigação social de cuidar – criar, limpar, vestir, alimentar – os filhos? No filme, os homens estão todos ausentes do trabalho diário de cuidado, até mesmo no caso do patrão de Val, Carlos (Lourenço Mutarelli), figura que aparece recorrentemente na narrativa, mas que acorda às onze horas da manhã, apenas se for despertado pela trabalhadora doméstica.

Os questionamentos gerados pelas cenas do filme demonstram a realidade mundial da delegação do trabalho doméstico: para trabalhar, por necessidade ou realização pessoal, as duas mulheres delegaram o trabalho de criação dos filhos a outras mulheres. Raimunda, outra trabalhadora doméstica personagem do filme, também delegou e, por fim, a filha de Val, Jéssica, também o fez, ao deixar seu filho em outra cidade e migrar para São Paulo, para estudar. Assim, o conflito, em algumas cenas do filme, e muitas cenas da realidade, parece reduzido às mulheres e a uma disputa entre elas, quando, no entanto, envolve muitos sujeitos e estruturas sociais, econômicas e políticas:

Val: — Me respeite que eu sou a sua mãe.

Jéssica: — Você não é minha mãe, não é nada, Sandra foi quem me criou.

Val: Sandra lhe criou com o dinheiro que eu mandava todo mês pra pagar tua escola, pagar teu dentista. Sandra ficou com a parte boa. Sandra ficou de junto de tu! E eu aqui ó, só trabalhando, ralando, tá me ouvindo? (QUE HORAS..., 2015)

D. Bárbara (Karine Teles): — Poxa, Fabinho! A Val pode te abraçar e eu não posso.

Fabinho (Michel Joelsas): — A Val me acha que nem gente, você me acha burro (QUE HORAS..., 2015).

Ter que delegar o cuidado e o trabalho doméstico a outra mulher, como é visto em *Que Horas Ela Volta?*, é fruto da desigualdade entre mulheres. Mas, na verdade, esta disparidade é atravessada pelas desigualdades de gênero, raça e classe, como definiu Saffioti (2004), trata-se de um nó patriarcal que amarra as desigualdades. Para a autora, haveria uma unidade dialética entre subestruturas básicas de poder, na sociedade capitalista, que seriam instrumentais à manutenção do sistema de dominação, quais sejam: classe, raça e sexo. Assim, para decifrar a estrutura patriarcal ou de dominação, seria necessário compreender as contradições como fundidas ou entrelaçadas em um nó.

O filme nos revela como esse patriarcado é imperante, seja nos retratos de acesso do patriarca aos espaços públicos (grandes edifícios de São Paulo, universidades etc.), seja na menção a sua herança – que o permite, inclusive, estar há mais de dez anos sem trabalhar e mesmo assim continuar se sentindo alguém que provê e governa a família e seus bens, como explicitado nesse diálogo:

Jéssica: — Parou de trabalhar? E como faz de dinheiro? Bárbara que sustenta? (QUE HORAS..., 2015).

Sr. Carlos: — Não é não. Sei que não parece, mas a grana é minha. Meu pai trabalhou muito, juntou uma grana e eu herdei isso. Todo mundo dança, mas sou eu que ponho a música (QUE HORAS..., 2015).

Mas essa estrutura patriarcal transcende a ficção e retrata que, com o fenômeno da delegação, podemos ver nitidamente a intersecção patriarcal das desigualdades. Desde uma perspectiva epistemológica feminista, é possível perceber que, no período de industrialização, atribuiu-se às mulheres um lugar distinto: pelo menos até os anos 1960, em grande parte da América Latina mulheres populares⁴ e de setores de classe média tinham papéis sociais invisíveis na esfera pública⁵ e na produção⁶. Entretanto, uma das atividades feitas por mulheres continua sendo essencial para a organização do trabalho e da vida pública: a reprodução gratuita da força de trabalho (FEDERICI, 2010, 2013) dos futuros trabalhadores.

Para a maioria das mulheres não coube o protagonismo das mudanças proporcionadas pelo Renascentismo e pela Modernidade no que concerne ao cenário de direitos, da cidadania e das decisões sobre os domínios público e privado (MAFFÍA, 2006). Muito antes do contrato social, celebrou-se um implícito “contrato sexual” que atribuiu às mulheres o trabalho emocional e doméstico (MAFFÍA, 2006; PATEMAN, 1995). Com esse contrato sexual, tornou-se importante para muitas feministas resgatar o conceito de patriarcado, a fim de demonstrar a opressão vivenciada pelas mulheres. Buscou-se com ele, rever a análise do capital a partir da análise do patriarcado, forjando a noção de patriarcado-capitalista ou capitalismo patriarcal (DELPHY, 1982), na qual a opressão de gênero e a exploração de classe e raça são fenômenos entrelaçados.

É, portanto, importante atrelarmos esses dois fenômenos – o patriarcado⁷ e as desigualdades. Sair da aparência da desigualdade entre mulheres e transpô-la até a essência, o patriarcado-capitalista-racista, tão caracterizador das sociedades latino-americanas⁸. O patriarcado não é apenas um adjetivo (cidadania ou família patriarcal, por exemplo), mas sim é um sistema de relações sociais que articula diferentes opressões do privado e do público. Entre uma dessas estruturas está, evidentemente, o contrato social que rege as normas sociais. Também estão a propriedade, as estruturas de inserção profissional, o sur-

4 O termo “mulher popular” se refere à mulher pobre que vive a tensão dupla entre a moralidade de cumprir com as tarefas de cuidado dos filhos e do lar e a necessidade de trabalhar para gerar renda (FONSECA, 1997).

5 O direito ao voto foi conquistado pelas mulheres somente no ano de 1961 em países como Paraguai e El Salvador. Menos de uma década antes, as mulheres votaram pela primeira vez, em 1953, no México e, em 1954, na Colômbia. A América Latina não é uma exceção mundial. No país-sede da revolução francesa, as mulheres votaram pela primeira vez em 1944.

6 Segundo Bruschini, Ricoldi e Mercado (2008), a intensidade da participação feminina no mercado de trabalho vem ocorrendo no Brasil desde a metade dos anos 1970, acompanhada de “elevado desemprego das mulheres e má qualidade do emprego feminino; de um lado, a conquista de bons postos e o acesso a carreiras e profissões de prestígio por parte de mulheres escolarizadas; de outro, o predomínio do trabalho feminino em atividades precárias e informais” (p. 16).

7 A palavra “patriarcado” originou-se da combinação das palavras gregas *pater* (pai) e *arkhe* (origem e comando). Patriarcado é literalmente a vontade do pai. Entretanto a palavra “pai” tinha outro sentido que o atual sentido atribuído a esta (genitor). Segundo Delphy (2009), a palavra *pater* aplicava-se a todo homem que não dependia de nenhum outro, que tinha autoridade sobre a família e um domínio. Assim, a palavra patriarcado comportava uma triplíce noção de autoridade e nenhuma noção de filiação biológica.

8 As feministas comunitárias latino-americanas, a partir de uma visão comunitarista nascida na Bolívia, por volta dos anos 1990, e da adesão a uma epistemologia andina, construíram o argumento de que a formação dos sistemas de exploração do mundo colonial e do contemporâneo tinham bases em sistemas patriarcais (GALINDO, 2010), forjaram o termo “entronque patriarcal”, que é uma fusão do patriarcado colonial com o patriarcado originário (GALINDO; PAREDES, 2014).

gimento da família nuclear, da herança e a submissão de empregados e servos para atender às necessidades de indivíduos, famílias e seus bens.

A divisão sexual do trabalho é advinda dessa estrutura patriarcal e se caracteriza pela atribuição prioritária da esfera produtiva aos homens e da esfera reprodutiva às mulheres e, simultaneamente, a ocupação pelos homens das funções de forte valor agregado, tais como as funções políticas, religiosas e militares (KERGOAT, 2012). Assim, a divisão sexual do trabalho fortalece a desigualdade entre homens e mulheres na medida em que a esfera da “valorização”, da “produção ou manutenção da riqueza” é destinada majoritariamente aos homens e a esfera da reprodução social é considerada um espaço feminino e que, embora importante socialmente, é desvalorizado diante de outra esfera. Mesmo que as mulheres estejam fora do ambiente doméstico e que os formatos de família sejam aparentemente diferentes, geralmente elas serão responsáveis por este espaço. Percebemos isso em *Que Horas Ela Volta?* ao repararmos que os acordos laborais são praticamente todos feitos entre a personagem da patroa e a personagem da trabalhadora. O patrão não faz acordos sobre a rotina da casa e das tarefas, ainda que esteja mais tempo nela do que sua esposa.

Há ainda que considerar a divisão racial do trabalho e a posição depreciativa atribuída às mulheres racializadas como negras ou como indígenas, desde o marco da colonização na América Latina (CARNEIRO, 2002). A estrutura racializada é definidora da divisão social do trabalho. Podemos refletir, assim, os limites do próprio conceito de divisão sexual do trabalho, cunhado por Kergoat, para o de uma divisão interseccional do trabalho [classe, raça e gênero].

Na concepção das feministas materialistas francesas, desde 1970, e dos feminismos classistas no Brasil, desde 1965, do feminismo negro nos Estados Unidos e no Brasil, desde 1970, e do feminismo comunitário na Bolívia, desde 1990, o patriarcado é um sistema ainda vigente que designa uma formação social na qual os homens detêm o poder, sendo assim sinônimo de complexos arranjos sistêmicos de dominação masculina e de opressão das mulheres⁹.

O que vemos a partir do filme, portanto, é uma divisão patriarcal do trabalho que mascara a separação entre produtivo e reprodutivo (submetendo o segundo ao primeiro), e conjuga a divisão sexual, racial e de classe do trabalho. Os conflitos do reprodutivo e entre as esferas recaem todos na alçada das mulheres e elas terão que os resolver, a partir das suas possibilidades e das clivagens – de raça e classe – que atravessam suas existências. Geralmente, homens e Estado se ausentarão. Os conflitos entre os homens e as mulheres serão solucionados pelo paradigma da delegação e em especial, como no caso do filme, pela presença de uma figura que assume a esfera doméstica: a trabalhadora doméstica.

No modelo da delegação, a família resolve o conflito estrutural do patriarcado e o personaliza ao estender o trabalho doméstico e o cuidado não a instituições públicas e associativas¹⁰, mas sim a instituições privadas e/ou empregadas domésticas, as quais são, muitas vezes, também babás e cozinheiras, pelo mesmo salário – como no caso da personagem Val, que é multifuncional e dorme no emprego. Assim, a delegação representa a “solução ao

9 Ao trazer as três perspectivas na definição de patriarcado – e percebendo nelas intersecções – estamos gerando os elementos da discussão do feminismo interseccional.

10 Vemos como exemplo no Brasil: as creches públicas e privadas, cursos extracurriculares, escolas de turno integral e políticas públicas de contraturno escolar.

antagonismo entre responsabilidades familiares e profissionais e aos conflitos entre casais [e grupos familiares] em relação à execução do trabalho doméstico” (HIRATA; KERGOAT, 2008, p. 271). Mascara-se também o conflito com o Estado, que deveria criar adequadas políticas públicas de cuidado. Limita-se, ademais, o debate da redução das jornadas de trabalho extensas e abusivas e da falta de oportunidades de emprego e educação a uma solução pessoal e familiar.

Nessa linha analítica, a trabalhadora doméstica é a figura que soluciona, aparentemente, o antagonismo entre produtivo e reprodutivo gerado pelas estruturas patriarcais, embora geralmente não tenha solução para a sua realidade pessoal e familiar. O paradigma da delegação demonstra, de tal modo, que, com a entrada massiva das mulheres no mercado de trabalho, a separação entre público e privado não foi ainda substancialmente problematizada. Essa análise fica mais concreta quando demonstramos as clivagens de raça e classe e a naturalização do trabalho doméstico, quando este é delegado às mulheres empobrecidas e racializadas.

As intersecções com desigualdades de raça e classe

Algumas cenas do filme, se analisadas criticamente, incomodam a naturalização desse nó patriarcal, como aquelas posteriores à da entrada da filha da trabalhadora na piscina da casa dos patrões, após o adolescente, filho da patroa, e seu amigo a jogarem nela em forma de brincadeira. As imagens subseqüentes à da entrada de Jéssica na piscina – onde Val nunca havia entrado em dez anos de serviço – são as de dona Bárbara, patroa, chamando o serviço de manutenção e limpeza da piscina, solicitando seu esvaziamento e um diálogo posterior que atribui essas ações da patroa à entrada de um rato na piscina. Este desencaideamento de cenas demonstra as clivagens do racismo no trabalho doméstico.

Jéssica: — Mandaram esvaziar a piscina, foi?

Fabinho: — *É, minha mãe disse que viu um rato aqui [...].*

Jéssica: — Tá bom (risos)! [...] Tu acha que eu sou um rato? (QUE HORAS..., 2015).

Os corpos da trabalhadora e sua filha são recorrentemente atrelados ou comparados a animais ou a seres de raças inferiores à dos patrões. Diversas cenas demonstram isso: as cenas de assédio do patrão à filha de Val; as cenas recorrentes de Val se responsabilizando pelo cachorro da família e, inclusive, dividindo o espaço da área de serviço com ele, já que seu quarto fica lá e o espaço do animal localiza-se em frente a ele; os risos e deboches quanto ao sotaque de Val e Jéssica; e quando dona Bárbara se obriga a servir café da manhã a Jéssica – ela serve o seu “suco de lima da Pérsia” em copo de vidro grande e à menina, filha da empregada, serve em um copo menor, de plástico – entre outras cenas nas quais o racismo está evidente.

Mais uma vez, as cenas da ficção citadas transpassam a tela. Num exercício de memória, as mulheres do hemisfério Sul têm buscado explicar a elas mesmas o porquê de tanta violência contra seus corpos, a fim de saber que não é somente porque são “morenas”, “pelas formas e tamanhos dos corpos”, pelo idioma falado ou costumes cultivados. A resposta do feminismo comunitário boliviano é a de que “no somos tontas de nascimento, no

somos sucias, no somos feas” (GALINDO; PAREDES, 2014, p. 82). Mas sim que há um sistema patriarcal que reforçou a discriminação e a opressão contra as mulheres e que resultou em violência, a qual foi recebida inclusive “de nuestros próprios hermanos indígenas”. Estes rasgos de opressão racista, de “uma moral inferior”, são identificados no estudo do trabalho doméstico, quando muitas vezes as mulheres têm seus utensílios separados, acessam outras entradas para não se misturarem com os passantes dos condomínios e são tidas como ignorantes e não qualificadas (SCHNEIDER, 2016).

Davis (2013) alertou que as mulheres brancas, incluindo as feministas, relutaram historicamente em conhecer as lutas das trabalhadoras domésticas; aceitaram o mito da democracia racial (GONZALEZ, 1984). Segundo a autora, a “omissão conveniente” dos problemas das trabalhadoras domésticas em seus programas de “classe média feminista, passado e presente [...] foi frequentemente uma justificação velada – ao menos na parte das mulheres afluentes – do seu tratamento de exploração das suas criadas” (DAVIS, 2013, p. 159). Para Carneiro (2002), no Brasil, a herança colonial e sua persistência no pós-abolição da escravidão tiveram impacto negativo na construção de uma perspectiva unitária de luta das mulheres por sua emancipação social. Para a autora, a construção da mentalidade racista e preconceituosa foi sendo incorporada no cotidiano brasileiro e, gradativamente, foi se normatizando. As mulheres negras são ainda a grande maioria no trabalho doméstico e no setor de serviços no Brasil.

A demarcação de classe no cotidiano é outra clivagem que transpassa a ficção e é verificada nas percepções da trabalhadora Val, quando ela explica para a filha a sua relação com os patrões, suas coisas e bens: “Quando eles oferecem uma coisa deles é por educação, é porque eles têm certeza que a gente vai dizer não”.

A demarcação de classe que remete a um plano mais estrutural é a da privação do alimento, do conforto e dos direitos. A trabalhadora protagonista do filme não apareceu comendo em nenhum momento, nem enquanto os outros trabalhadores homens aparecem almoçando. Ela inclusive os serve, acompanhada de outra trabalhadora, diarista, que também permanece em pé, sem comer. Há uma única cena em que Val aparece tomando uma xícara de café, encostada no balcão, após a saída dos patrões. Esse retrato também extrapola a irrealidade: não ter intervalo de descanso e não comer bem são fatos comuns entre as trabalhadoras domésticas (SCHNEIDER, 2016). Na profissão de doméstica, os “horários de pico” são os das refeições, já que as trabalhadoras cozinham e, em alguns casos, como o do filme, servem e recolhem, além de limpar a louça e a cozinha após essas tarefas. A cultura da servidão ignora que essa trabalhadora precisa de um intervalo em condições adequadas para se alimentar e repousar antes de iniciar nova tarefa.

Várias cenas do filme nos permitem pensar a falta de condições laborais dignas dessa trabalhadora doméstica: quando aparece descansando, mal sentada, após estender roupas no varal, está olhando para o céu e entre acordada e dormida; quando a trabalhadora atende seu telefone em seu quarto, que tem má recepção de sinal no local; seu quarto tem infestação de mosquitos; a janela do quarto é pequena e não fecha bem; o espaço é compartilhado com o cachorro da família; além, claro, de sua extensiva e talvez interminável jornada de trabalho, visto que ela mora no serviço e está sempre à disposição. Mesmo quando a trabalhadora sai para morar com sua filha, ainda há uma cena em que ela está na casa dos empregadores no período da noite. Outra cena que ajuda a demonstrar a intensidade do trabalho é a de que, ao verificar que a trabalhadora não está na cozinha com o café da manhã preparado, sua patroa vai até seu quarto e toca na porta.

Outro diálogo, que demarca as relações, acontece após os conflitos gerados com a chegada da filha da trabalhadora:

D. Bárbara: — Enquanto ela estiver aqui, eu queria te pedir para prestar atenção, para deixar ela da porta da cozinha para lá, tá bom?

Val: — Sim, e a senhora da porta da cozinha para cá.

D. Bárbara: — Isso, da porta da cozinha para cá.

Val: — Sim, senhora (QUE HORAS..., 2015).

Muitas vezes, para evitar que seja confundido o espaço social da trabalhadora com o espaço da família dos patrões, imputam-se proibições de visitas e circulação livre da empregada na casa (BARBOSA, 2000). A delimitação do uso do espaço social, “na condição de moradora de segunda categoria não se confina ao apartamento ou prédio. Ela reproduz o bairro, em todos os domínios sociais, marcando ritualmente fronteiras dos mundos sociais que se tocam e dialogam, mas não se confundem” (BARBOSA, 2000, p. 137)¹¹.

Diante desses cenários construídos pelas desigualdades, há o entrave em garantir direitos em ambientes mediados pelo antagonismo de classes, de raça e gênero, pela afetividade familiar e pela propriedade privada, pois há uma difícil fiscalização dos direitos no ambiente doméstico:

[...] nos parece que falar sobre direitos sociais para uma profissão essencialmente feminina, negra, com baixa escolaridade e pobre e que se realiza na esfera do mundo privado, aquela esfera em que o estado tem entendido que não deve legislar ou se intrometer (basta ver os “impedimentos” para a fiscalização das relações de trabalho violentas e discriminatórias que acontecem nas unidades residenciais) não é tarefa fácil (MORI; BERNARDINO-COSTA; FLEISCHER, 2011, p. 19).

Os estudos como de Mori, Bernardino-Costa e Fleischer elucidaram que uma efetivação dos direitos da categoria perpassava duas questões: a) assumir que havia padrões de desigualdade que originaram o trabalho doméstico, e b) que esses deveriam ser inseridos em uma trama de justiça. As autoras discorreram que a valorização ou não valorização do emprego doméstico é fruto de relações sociais e “assim, a desvalorização do trabalho doméstico tem a ver não somente com seu caráter reprodutivo, mas com a codificação cultural que o vê como um trabalho simples, braçal, racializado e feminilizado” (MORI; BERNARDINO-COSTA; FLEISCHER, 2011, p. 18).

Outra barreira se constitui pelos laços afetivos do ambiente doméstico, que permitem a invisibilidade das desigualdades criadoras dessa categoria de emprego e das relações informais do trabalho doméstico e até mesmo da sua não valorização social. Percebemos este obstáculo na relação de Val com Fabinho, quem ela fez crescer. Podemos inclusive afirmar que um dos fatores que encorajam a trabalhadora em sair do emprego, no desfecho do filme, é a ida de Fabinho para outro país. A tese de Brites (2007) é que o emprego doméstico é regido por relações afetivas e que, nessas, há ambiguidades – pois, embora os laços realmente existam, as desigualdades e as hierarquias tipificam estas relações.

11 Em Schneider (2016), constataram-se advertências vividas pelas trabalhadoras, que eram empregadas em apartamentos de condomínios, tais como: “Cachorro, lixo e empregada devem usar o elevador de serviço”.

No Brasil, a manutenção adequada desse sistema hierárquico que o serviço doméstico desvela tem sido reforçada, em particular, por uma ambiguidade afetiva entre os empregadores – sobretudo as mulheres e as crianças – e as trabalhadoras domésticas. Nas negociações de pagamentos extrassalariais, na troca de serviços não vinculados ao contrato, nas fofocas entre mulheres e trocas de carinhos com as crianças, é impossível deixar de reconhecer a existência de uma carga forte de afetividade. Esta, no entanto, não impede uma relação hierárquica, com clara demarcação entre chefe e subalterno, isto é, entre aqueles que podem comprar os serviços domésticos e aqueles que encontram, na oferta de seus serviços, uma das alternativas menos duras de sobrevivência no Brasil (BRITES, 2007).

A ideia de que o trabalho doméstico “já se nasce sabendo” e de que a trabalhadora também sabe o lugar que deve ocupar na família e na estrutura social é um elemento comum do trabalho doméstico, também retratado no filme. Essa concepção ilustra a falta de oportunidades característica das sociedades com grandes desigualdades de classe. O trabalho doméstico remunerado se mescla com o trabalho doméstico não remunerado, e as tarefas do primeiro são também relacionadas ao cuidado de indivíduos, realizadas no âmbito íntimo e para uma família (FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, 2000), nas quais a afetividade está em jogo. É um trabalho físico, feito predominantemente por mulheres, que depende do corpo, de habilidades aprendidas através da repetição, pouco qualificado (por instituições reconhecidas de educação) e pouco mecanizado. “Mesmo com o avanço da tecnologia, a pá, a vassoura e o esfregão continuam a ser os instrumentos mais utilizados” (PERROT, 2007, p. 115).

Kergoat (1986), estudando as trabalhadoras operárias em sua obra com Odile Chenal, *Production et reproduction: les jeunes travailleuses, le salariat et la famille*, concluiu que o centro da desvalorização das trabalhadoras não era a sua (des)qualificação ou tipo de formação, já que realizam bem sua função, mas sim porque se educaram em ambientes não formais, como o da reprodução. Segundo a autora, suas habilidades eram, assim, julgadas como inatas, originadas da natureza de ser mulher. Eram incapazes de adquirir valor no mercado de trabalho. Para a autora, “as operárias não são operárias não-qualificadas ou trabalhadoras manuais porque são malformadas pela escola, mas porque são bem formadas pela totalidade do trabalho reprodutivo” (KERGOAT, 1986, p. 84). Isso tem duas consequências: a) essa qualificação (destreza, rapidez etc.), não sendo adquirida por canais institucionais reconhecidos, pode ser negada pelo empregador, e b) as próprias trabalhadoras interiorizam a banalização e até a desvalorização do seu trabalho, pois “a aquisição do saber fazer, por não realizar-se em instituições reconhecidas de qualificação, lhes parece uma aquisição individual, e não coletiva” (KERGOAT, 1986, p. 84).

É importante perceber que há uma socialização para o trabalho doméstico que perdura pelo ciclo de vida das mulheres, desde a infância e adolescência até a velhice. Bruschini demonstrou que as mulheres em idade de dez a catorze anos trabalham uma média de 14 horas em atividades domésticas e, quando possuem de quinze a dezenove anos, 20 horas semanais. No caso dos meninos e homens, a média é de oito e nove horas, respectivamente (BRUSCHINI, 2006). Os dados confirmam uma longa socialização que resulta na naturalização do trabalho doméstico como uma atividade e responsabilidade das mulheres. Com essa socialização, de ordem patriarcal-capitalista-racista, a maioria das mulheres já tem uma “tendência inata” a se tornar mão de obra destinada à reprodução da força de trabalho e se inserir em tarefas de trabalho de cuidado e manutenção das necessidades básicas.

Finalmente podemos refletir que o trabalho doméstico, conforme já evidenciado, mobiliza relações de poder tanto intersubjetivas¹² do ambiente doméstico quanto no nível mais estrutural das relações sociais e políticas. Nesse sentido, é de extrema importância considerar a “interseccionalidade de gênero, raça e classe” (FIGUEIREDO, 2011, p. 102) na análise do trabalho doméstico remunerado e não remunerado. Esse entrelaçamento das três categorias de discriminações sociais colabora na definição do que a trabalhadora doméstica é e vive atualmente. Essas categorias, segundo Figueiredo (2011, p. 103), “são naturalizadas e formam diferentes eixos de subordinação que normatizam as históricas desigualdades sociais”. Esse “nó patriarcal” (SAFFIOTI, 2004), que conjuga as três desigualdades, é percebido ainda em um diálogo entre a trabalhadora e o filho dos patrões, no qual este não espera dela conhecimento – supõe ela estranha, por ser uma mulher empobrecida e racializada, que demonstra saber:

Val: — Fabinho, o que tu achaste de Jéssica?

Fabinho: — Meio estranha, né?

Val: — Estranha como?

Fabinho: — Sei lá, segura demais de si (QUE HORAS..., 2015).

Podemos dizer, então, que a delegação das tarefas domésticas a uma trabalhadora doméstica contratada por uma família representa uma série de paradoxos e contradições. O primeiro é o paradoxo que contém emancipação e opressão (KERGOAT, 2010). Ele se remete às necessidades patriarcais e capitalistas de manutenção da força de trabalho e das desigualdades de raça. As mulheres podem sair dos seus papéis antes fixos, atrelados à reprodução e ao doméstico, mas terão que delegar as tarefas domésticas a outra mulher ou serviço. Para Kergoat (1986), somente fazendo aparecer a totalidade da reprodução/produção e do seu reforço (des)valorativo mútuo pode-se desmascarar os sistemas que determinam o (não) lugar das mulheres trabalhadoras, mas também como elas podem transformar este e em que pontos precisos elas começam a fazê-lo.

A delegação de uma tarefa doméstica a outra pessoa, no caso emblemático das mulheres que delegam as “suas” às trabalhadoras domésticas, é também paradigmática do fenômeno de como é estar, simultaneamente, “dentro e fora” (VARIKAS, 1996) e, portanto, conciliando um paradoxo da opressão e emancipação, do binário (natureza e cultura; reprodução e produção; privado e público; doméstico e político), pois, mesmo que as mulheres vivam experiências ampliadas, são moralmente responsabilizadas pela esfera doméstica naturalizada. Estar ao mesmo tempo dentro e fora, portanto, é reflexo do paradoxo emergente na fusão do patriarcado com o capitalismo liberal. Como já abordado, o individualismo liberal moderno proporcionou às mulheres uma mudança de *status* social, entretanto conservou paradoxalmente seus papéis anteriores ligados ao doméstico (PATEMAN, 1995).

Com o trabalho doméstico desvalorizado/inato/individual/delegado, a trabalhadora doméstica poderá viver, além da exploração do mercado de trabalho, ainda a opressão específica do doméstico patriarcal, pois outro elemento que caracteriza a coexistência das

12 Para Kergoat (2010), existem dois níveis distintos de realidade: o das relações intersubjetivas e o das relações sociais. “As relações intersubjetivas são próprias dos indivíduos concretos entre os quais se estabelecem. As relações sociais, por sua vez, são abstratas e opõem grupos sociais em torno de uma disputa [*enjeu*]” (KERGOAT, 2010, p. 95). Esta distinção permite perceber que mesmo que em algumas relações intersubjetivas não existam conflitos, as relações sociais continuam a operar; algumas vezes por meio de formas de exploração, dominação e opressão, podendo ser acessadas em algum momento nas relações intersubjetivas.

opressões e discriminações é o de que, no trabalho doméstico, sob o paradigma da delegação, os próprios direitos recentemente conquistados¹³ podem não estar garantidos plenamente, pois é complexa a sua fiscalização. Também a negociação dos direitos em diferentes dimensões das relações sociais e intersubjetivas é intrincada, visto que as trabalhadoras “necessitam negociar, mesmo em posições diferentes em uma estrutura social desigual e hierárquica” (FIGUEIREDO, 2011, p. 92).

Transpassando a divisão patriarcal do trabalho: o doméstico é produtivo e político

Minha esperança está em avançarmos na nossa organização de domésticas e exercermos a nossa cidadania em todas as situações de vida. Se eu tenho dentro de mim, bem forte, esta convicção de que sou uma pessoa de valor, eu vou sempre lutar para que respeitem a minha dignidade. Trabalho, escola, saúde, casa. Por tudo isso vou batalhar e não posso estar sozinha nesta luta. Tenho que procurar mais e mais parceiras.

Lenira Carvalho (2000)

O final que o filme nos oferece é insatisfatório para pensar a realidade dos milhares de trabalhadoras domésticas. A película demonstra que a subversão ou a mudança social têm limites, dando a trabalhadora um desfecho de saída individual, que será, talvez, fora do trabalho doméstico, mas ainda dentro dos serviços de proximidade e cuidado, já que ela avança a fazer um curso de massagem e seguir nesta área. A trabalhadora Val finalmente vai morar em sua pequena casa alugada, pretende enfim cuidar de sua filha e de seu neto, mantendo-se na teia dos trabalhos domésticos, dessa vez feitos gratuitamente, mesmo que em nome do amor. O diálogo entre trabalhadora e patroa, no qual Val pede sua demissão, mascara tanto o conflito entre elas quanto o problema estrutural do trabalho doméstico:

Val: — Estou pedindo minha demissão.

D. Bárbara: — Nossa Val! Mas por quê? Você está chateada comigo?

[...]

Val: — Não senhora, não dona Bárbara, isso é eu mesmo.

D. Bárbara: — Você quer um aumento? [...]

Val: — Não dona Bárbara, não é por causa do dinheiro não, é que eu acho que estou precisando ficar com minha filha; cuidar de minha filha, ficar com minha filha (QUE HORAS..., 2015).

Queremos concluir esse texto pensando que o doméstico, como espaço de cuidados e de tudo que concerne à reprodução do ser humano, precisa ser problematizado também como ambiente de trabalho e de produção da principal mercadoria do sistema capitalista, a força de trabalho (FEDERICI, 2010), sejam as tarefas delegadas ou não. A unidade

13 Tal como o adicional noturno, que impede que a trabalhadora durma no trabalho sem receber por isso.

doméstica¹⁴ precisa ser considerada como uma esfera social reprodutiva das condições de vida e trabalho e, portanto, possuidora de bases materiais históricas e políticas, além de relações afetivas, morais e normativas atravessadas por relações de poder patriarcais. É urgente requalificar teoricamente, a partir das epistemologias populares, feministas, negras, originárias, entre outras, a oposição entre o domínio doméstico e o político, a qual é comumente empreendida nas análises da filosofia política tradicional.

O entendimento de uma das principais demandas do movimento feminista, desde 1960, de que “o pessoal é político”, nos ajuda a compreender como a naturalização do trabalho doméstico e sua submissão ao domínio produtivo e público estende a não valorização a um trabalho doméstico, remunerado, “delegado”.

O “pessoal é político” é o ponto de partida do movimento feminista contemporâneo¹⁵. Esta *consigna*, nascida no movimento de mulheres, é baseada em uma constatação científica que extrapola o campo epistemológico feminista: a de que toda relação de poder, dominação e opressão mesmo no ambiente doméstico é, de fato, política (LAMOUREUX, 2009). Isso permitiu a reflexão de que vincular o doméstico à natureza seria uma falácia no mundo moderno, pois a esfera privada é amplamente marcada pelo político, sobretudo na era do Estado-providência, do surgimento do social e do Estado como gestor das populações. Temas como violência doméstica, criminalização do estupro e aborto eclodiram na agenda pública, guiados pelas mulheres “vítimas”, perfazendo-se em denúncia ao patriarcado em novas noções de justiça.

Esse *slogan* demonstrou que a família patriarcal, sob o controle masculino, tornava o espaço doméstico um ambiente de “tirania” e de “privação de direitos” (VARIKAS, 1996, p. 3). Denunciar que o privado é público também permitiu criticar o modelo de indivíduo abstrato, base das teorias modernas de cidadania desde Rousseau.

Queremos pensar ainda, por meio de recuperação histórica do movimento de trabalhadoras domésticas, que a “saída” pode ser coletiva e que, apesar da desvalorização do trabalho doméstico e do lugar de representação pública das mulheres, a valorização deste tem sido bandeira de luta, no Brasil e outros países da América Latina, há mais de 80 anos, desde as ações organizadas por uma das maiores lideranças nacionais: dona Laudelina de Campos Mello (1904-1991)¹⁶. Com a pressão exercida pelas trabalhadoras que foram às arenas públicas demonstrar que o “reprodutivo é produtivo”¹⁷, o processo de formalização adquiriu outro patamar no ano de 2010. Iniciou-se, no cenário mundial, a campanha de

14 Jelin (1984) distingue conceitualmente família e unidade doméstica, embora, para a autora, ambos tenham de fundo um comum papel social e político: o da manutenção cotidiana da força de trabalho e dos que trabalham em uma questão social e política relevante.

15 A epistemologia feminista refletiu este movimento em obras publicadas entre 1970 e 2000, tais como as reivindicações pela livre decisão em relação ao corpo e à sexualidade, a exemplo da reflexão da obra de Falquet (2006) *De la Cama a la Calle: Perspectivas Teóricas Lésbico-Feministas*; ou de Souza-Lobo (1991) *A Classe Operária tem Dois Sexos*; ou, ainda, a obra de Saffioti (1999) “Já se mete a colher em briga de marido e mulher”, entre outras tantas obras.

16 Dona Laudelina nasceu em 12 de outubro de 1904, na cidade de Poços de Caldas (MG). Seus pais eram negros alforriados pela Lei de Ventre Livre, de 1871. Hoje, ela é uma referência para muitas “Laudelinas” de todo o Brasil, conforme afirma Creuza Oliveira, atual liderança nacional das trabalhadoras domésticas, à frente da Federação Nacional de Trabalhadores Domésticos (Fenatrad).

17 Em Schneider (2016, p. 204), encontramos uma entrevista feita com uma trabalhadora doméstica integrante do movimento, que diz: “Aí eu digo a você, aqui no Brasil, só quem vai poder ter trabalhadora doméstica é quem respeitar todos os direitos, como está garantido na Constituição. Porque, se tá escrito lá que todo trabalhador perante a justiça tem os mesmos direitos e a única categoria que tá de fora desses direitos somos nós, é por quê? Por que somos mulheres? Por que somos pobres? Por que somos negras? Aí eu gostaria de ter respostas dos parlamentares, né?”.

ratificação, na convenção de número 189 da OIT, a qual recomendava equiparar o emprego doméstico às demais profissões e categorias de trabalho mundiais. O Brasil, na 99ª Conferência Internacional do Trabalho, em 2010, comprometeu-se, como nação integrante da OIT, em ratificar a mudança. Esse evento mundial fortaleceu as arenas públicas de luta das trabalhadoras domésticas, já existentes em diversos países da América Latina, reunidos nas Associações e Federações Nacionais de Trabalhadoras Domésticas e na Confederación Latinamericana y del Caribe Trabajadoras del Hogar (Conlactraho).

As trabalhadoras, além de exercerem importante papel no processo de formalização do trabalho doméstico, também forjaram outras pautas, desafiando até mesmo o debate feminista, que se equivocou ao não ter dado ênfase, na sua agenda de reivindicações, à luta pela valorização do reprodutivo e do doméstico, dando mais destaque à paridade no espaço público.

Conforme percebemos neste texto, é preciso desfazer o nó patriarcal que amarrou as desigualdades e isto passa por reconhecer, primeiro, a importância do reprodutivo/doméstico e a existência da segunda categoria trabalhista mais numerosa do mundo: a de trabalhadoras domésticas. Depois, a de que essa enorme categoria de trabalhadoras, apesar de todos seus marcadores sociais, possui uma articulação latino-americana e pautas para incluir na esfera pública. Em seguida, teremos ainda muito trabalho teórico e prático diante de tantas desigualdades, principalmente o de lavar os pratos e embalar as crianças.

Referências

- ARAÚJO, Clara; PICANÇO, Felícia; SCALON, Celi. Percepções e práticas de gênero em perspectiva comparada. In: BUSCHINI, Cristina *et al.* *Mercado de trabalho e gênero: comparações internacionais*. Rio de Janeiro: FGV, 2008. p. 227-244.
- BARBOSA, Fernando Cordeiro. *Trabalho e residência*. Estudo das ocupações de empregada doméstica e empregado de edifício a partir de migrantes “nordestinos”. Niterói: Eduff, 2000.
- BRITES, Jurema. Afeto e desigualdade: gênero, geração e classe entre empregadas domésticas e seus empregadores. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 29, p. 91-109, 2007.
- BRUSCHINI, Cristina. Trabalho doméstico: inatividade econômica ou trabalho não remunerado? *Revista Brasileira de Estudos Populacionais*, São Paulo, v. 23, n. 2, p. 331-353, 2006.
- BRUSCHINI, Cristiane; RICOLDI, Arlene Martinez; MERCADO, Cristiano Miglioranza. Trabalho e gênero no Brasil até 2005: uma comparação regional. In: COSTA, Albertina de Oliveira; SORJ, Bila; BRUSCHINI, Cristina. *Mercado de trabalho e gênero: Comparações Internacionais*. Rio de Janeiro: FGV, 2008. p. 15-34.
- CARNEIRO, Sueli. Gênero e Raça. In: BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, Sandra G. (org.). *Gênero, democracia e sociedade brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 167-193.
- CARVALHO, Lenira. *A luta que me fez crescer*. Recife: Bagaço, 2000.
- DAVIS, Angela. *Mulher, raça e classe*. [S. l.]: Plataforma Gueto, 2013.
- DELPHY, Christine. Um féminisme matériliste es possible. *Nouvelles Questions Féministes: Mon Dieu! C'est la revolution et je suis encore en peignoir!*, Lausanne, n. 4, p. 51-85, 1982.
- DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). In: HIRATA, Helena *et al.* (org.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Unesp, 2009. p. 173-178.
- DEPARTAMENTO INTERSINDICAL DE ESTATÍSTICA E ESTUDOS SOCIOECONÔMICOS. *O Emprego Doméstico na Região Metropolitana de Salvador*. Abril 2015. Pesquisa de Emprego e Desemprego – Regiões Metropolitanas. São Paulo: Fundação Saede, 2015.
- FALQUET, Jules. *De la cama a la calle: perspectivas teóricas lésbico-feministas*. Bogotá: Brecha Lésbica, 2006.
- FEDERICI, Silvia. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. España: Traficantes de Sueños, 2010.

FEDERICI, Silvia. *Revolución en punto cero: trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. España: Traficantes de Sueños, 2013.

FIGUEIREDO, Angela. Condições e contradições do trabalho doméstico em Salvador. In: MORI, Natalia et al. (org.). *Tensões e experiências: um retrato das trabalhadoras domésticas de Brasília e Salvador*. Brasília: CFEMEA, 2011. p. 89-132.

FONSECA, Cláudia. Ser mulher, mãe e pobre. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 510-553.

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique. Travail domestique. In: HIRATA, Helena et al. (org.). *Dictionnaire critique du féminisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000. p. 256-262.

GALINDO, María. *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar: teoria y propuesta de la despatriarcalización*. Bolívia: Mujeres Creando, 2010.

GALINDO, María; PAREDES, Julieta. *El tejido de la rebeldía: qué es el feminismo comunitario?* La Paz: Comunidad Mujeres Creando Comunidad, 2014.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Ciências Sociais Hoje*, São Paulo, p. 223-244, 1984.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danielle. Divisão sexual do trabalho profissional e doméstico: Brasil, França, Japão. In: COSTA, Albertina et al. *Mercado de trabalho e gênero: comparações internacionais*. Rio de Janeiro: FGV, 2008. p. 263-278.

JELIN, Elizabeth. *Familia y unidad doméstica: mundo público y vida privada*. Buenos Aires: Cedes, 1984.

KERGOAT, Danièle. Em defesa de uma sociologia das relações sociais: da análise crítica das categorias dominantes à elaboração de uma nova conceituação. In: KARTCHEVSKY, Andrée. *O sexo do trabalho*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. p. 79-93.

KERGOAT, Danièle. Dinâmica e consubstancialidade das relações sociais. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 89, p. 93-103, 2010.

KERGOAT, Danièle. *Se batter, disent-elles...* Paris: La Dispute, 2012.

LAMOUREUX, Diane. Público/privado. In: HIRATA, Helena et al. (org.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Unesp, 2009. p. 67-84.

LERNER, Gerda. *La creación del patriarcado*. Barcelona: Editorial Critica, 1990.

MAFFÍA, Diana. Socialismo e liberalismo na teoria política contemporânea. *In*: BORON, Atilio. *Filosofia contemporânea: controvérsias sobre civilização, império e cidadania*. São Paulo: USP, 2006. p. 187-192.

MELO, Hildete. *O serviço doméstico remunerado no Brasil: de criadas a trabalhadoras*. Rio de Janeiro: Ipea, 1998.

MORI, Natalia; BERNARDINO-COSTA, Joaze; FLEISCHER, Soraya. Trabalho doméstico: desafios para a igualdade e valorização. *In*: MORI, Natalia *et al.* (org.). *Tensões e experiências: um retrato das trabalhadoras domésticas de Brasília e Salvador*. Brasília: CFEMEA, 2011.

ORGANIZAÇÃO INTERNACIONAL DO TRABALHO. *Domestic workers across the world: global and regional statistics and the extent of legal protection*. Geneva: International Labour Office, 2013.

PATEMAN, Carole. *El contrato sexual*. México: UAM, 1995.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

QUE HORAS ela volta. Direção: Anna Muylaert. Intérpretes: Regina Casé, Helena Albergaria, Michel Joelsas *et al.* Rio de Janeiro: Gullane, 2015. 1 DVD (112 min), son., color.

SAFFIOTI, Heleieth Iara. Já se mete a colher em briga de marido e mulher. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 12, n. 4, p. 82-91, 1999.

SAFFIOTI, Heleieth Iara. *Gênero, patriarcado e violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SCHNEIDER, Élen Cristiane. *O valor social do trabalho doméstico e a justiça consubstancial*. 2016. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SOARES, Angelo. Tão longe, tão perto: o trabalho no setor de serviços. *Revista Latino-Americana de Estudos do Trabalho*, [s. l.], ano 16, n. 26, p. 89-117, 2011.

SORJ, Bila; FONTES, Adriana. O care como um regime estratificado: implicações de gênero e classe social. *In*: HIRATA, Helena; GUIMARÃES, Nadya Araujo (org.). *Cuidado e cuidadoras: as várias faces do trabalho do care*. São Paulo: Atlas, 2012. p. 103-116.

SOUZA-LOBO, Elizabeth. *A classe operária tem dois sexos*. São Paulo: Perseu Abramo, 2011.

VARIKAS, Eleni. “O pessoal é político”: desventuras de uma promessa subversiva. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 59-80, 1996.

FOUCAULT: OLHAR INVISÍVEL

João Roberto Barros II

La mirada invisible

A forma mais interessante de começar nosso argumento é resgatar algumas passagens do filme *La Mirada Invisible* (LA MIRADA..., 2010). Nele, podemos encontrar cenas e diálogos que nos remetem muito facilmente a alguns conceitos-chave do filósofo Michel Foucault (1926-1984): a disciplina, o panóptico e a relação saber-poder. Estes conceitos serão retomados mais adiante. Primeiro, falemos um pouco sobre o filme.

A trama se passa no Colégio Nacional de Buenos Aires. Sua arquitetura e localização geográfica não são fatores desprezíveis. A geometria regular e planejada do prédio, adicionada à disposição das carteiras em sala de aula, que mantém cada estudante em seu devido espaço estanque, são apenas dois aspectos muito pertinentes para a análise da sociedade disciplinar proposta por Foucault.

Enquanto à localização geográfica, o colégio encontra-se a poucos metros da Casa Rosada, sede do Poder Executivo argentino, e da famosa Plaza de Mayo, palco de inúmeras manifestações políticas naquele tempo e ainda em nossos dias. Neste colégio também estudaram figuras importantes da sociedade bonaerense e argentina.

Ali, a um minuto de caminhada do centro do poder político argentino, e nos dias prévios à Guerra das Malvinas (símbolo do ocaso da ditadura argentina), trabalha a personagem principal do filme: María Teresa (Julieta Zylberberg). Preceptora, responsável por auxiliar os professores e a administração do colégio, sua atitude de vigilância para com os(as) estudantes é perene. Em meio ao estrondo das bombas lançadas sobre os manifestantes contrários ao governo de turno, um poder menos repressivo, mas não menos eficiente, é posto em prática dentro do colégio.

No decorrer da trama, há um diálogo entre a preceptora e seu superior, o Senhor Biasutto (Osmar Núñez), que é emblemático para nossos objetivos:

Senhor Biasutto: — É importante manter a ordem dentro do corpo de alunos.

María Teresa: — Sim, senhor.

Senhor Biasutto: — María Teresa, qual é o segredo da boa disciplina?

María Teresa: — A vigilância?

Senhor Biasutto: — Sim, muito bem. Mas que tipo de vigilância? A vigilância permanente. E como alcançamos essa vigilância permanente?

María Teresa: — Vigiando todo o tempo em todo o lugar.

Senhor Biasutto: — Ah, exato! Para isso necessitamos um olhar atento ao menor detalhe.

María Teresa: — O olhar invisível?

Senhor Biasutto: — Isso, o olhar invisível! (LA MIRADA..., 2010).

A partir desse diálogo podemos explorar alguns conceitos em obras de Foucault e seus comentadores. Nosso itinerário terá como foco salientar como a relação entre saber e poder contribui para aquilo que Foucault chamou de “morte do sujeito”. Num segundo

momento, trataremos da importância dada ao espaço nas reflexões do autor. Por último, relacionaremos brevemente como esses conceitos podem nos auxiliar na construção de um *ethos* crítico, fruto de uma ontologia do presente e de nós mesmos.

Foucault e a morte do sujeito

Foi no livro *As Palavras e as Coisas* que Foucault (1968) argumentou sobre a morte do sujeito moderno. Essa obra marcante de seu período arqueológico ainda não discutia a relação entre saber e poder que viria a ser o eixo temático principal do período seguinte, denominado de genealogia. Foucault, o filósofo do poder, ainda não havia escrito seus argumentos mais marcantes. Contudo, já neste livro, Foucault sinaliza sua dívida teórica com Friedrich Nietzsche (1844-1900), ao afirmar que

[...] Nietzsche encontrou de novo o ponto no qual Deus e o homem se pertencem um ao outro, no qual a morte do segundo é sinônimo da desaparecimento do primeiro e no qual a promessa do super-homem significa primeiro e antes de tudo a eminência da morte do homem (FOUCAULT, 1966, p. 353).

Dando continuidade ao argumento de Nietzsche e aprofundando suas consequências, Foucault deixará de falar de um sujeito capaz de produzir uma verdade sobre os objetos e passará a argumentar sobre a relação entre saber e poder. De acordo com ele, é pertinente apontar “uma relação de poder que dá origem a um conhecimento que, por sua vez, funda os direitos deste poder” (FOUCAULT, 1979, p. 127)¹.

Nesse sentido, a produção da prova estaria oposta à verdade apofântica. O desvelamento que supostamente tem seu lugar desde tempos imemoriais cede lugar a uma verdade concebida como acontecimento. Essa nova perspectiva sobre a verdade deixa entrever as relações de poder que fazem parte do processo de produção do conhecimento. Essa “verdade constatação”, tal como a caracteriza Foucault, admite dois supostos básicos da história das ideias: o “sujeito universal de conhecimento”, por um lado, e o “objeto permanente” por outro (FOUCAULT, 1979, p. 116). Ambos altamente problemáticos, segundo nosso autor.

Problemáticos porque, segundo ele, a crise atual de algumas disciplinas põe em questão o conhecimento, a forma de conhecimento e a forma sujeito-objeto. Interroga as relações entre as estruturas econômicas e políticas de nossa sociedade e o conhecimento, não em seus conteúdos falsos ou verdadeiros, mas em suas funções de poder-saber – crise por consequência histórico-política (FOUCAULT, 1979).

Com relação à história, é necessário recorrer ao texto *Nietzsche, a Genealogia e a História*, no qual anunciará desde o início: a genealogia se opõe “ao desdobramento meta-histórico das significações ideais e das indefinidas teleologias. Ela se opõe à pesquisa da ‘origem’” (FOUCAULT, 1979, p. 16).

1 Sobre a relação saber-poder, Foucault utiliza o conceito de dispositivo. Não aprofundaremos o debate sobre esse conceito, apenas deixando disponível uma das compreensões que Foucault elabora sobre ele: O que chamo de dispositivo é algo muito mais geral que compreende a epistem. Ou melhor, que a epistem é um dispositivo especificamente discursivo, diferentemente do dispositivo, que é discursivo e não discursivo, seus elementos sendo muito mais heterogêneos (FOUCAULT, 1979).

O método genealógico estaria contra a busca de um conhecimento entendido como retrato objetivo do mundo material. A busca de uma origem na forma de uma *Ursprung* condiciona todo o processo da criação do saber, levando-o a uma busca da essência da coisa a ser conhecida. Uma exatidão que está ou esteve sempre velada à espera de um sujeito capaz de descobri-la e mostrá-la ao mundo na sua forma mais exata. A alternativa apresentada por Foucault é reconstruir a essência em suas partes, juntando todas as peças desse mosaico que não se cansa de ser apresentado como uma entidade atemporal.

Não seria a genealogia, então, “a história de um erro que tem o nome de verdade?”, pergunta-se ele (FOUCAULT, 1979, p. 19). A quimera da origem, que tanto ludibria os homens, deve então ser combatida. Não se trata mais de um conhecimento originário, retrato de uma essência sempre presente. Não falemos mais de uma verdade incontestável, essencial, universal em suas pretensões. Os cientistas e historiadores devem ser desafiados a não olhar mais para o mundo como um conjunto de objetos, mas como um emaranhado de coisas que em determinado momento deixa aflorar um dos componentes do conjunto.

Assim seria o conhecimento entendido como *herkunft*, ou seja, proveniência. A genealogia não buscará uma origem outrora perdida. Ela será a busca de uma proveniência, que, longe de fundamentar um conhecimento dotado de objetividade, será o agitar daquilo que se percebia imóvel. De acordo a essa proposta, o questionamento da verdade como objetividade também é dirigido ao Eu cognoscente. Trata-se de romper com essa suposta unidade, dando notoriedade ao seu caráter composto por mil acontecimentos. A verdade então reaparece na forma de “acidente” (FOUCAULT, 1979, p. 21).

Tratando o conhecimento como algo acidental, não se pergunta mais sobre a origem daquilo que se dá a conhecer. Pelo contrário, a atenção será posta sobre o ponto de surgimento daquele fenômeno. A *Ursprung*, então, será oposta à *Entstehung*. A partir desse novo conceito, será possível perceber a presença das relações de poder presentes no processo de conhecimento. A *Entstehung*, entendida como ponto de ruptura, permite reestabelecer os “diferentes sistemas de submissão” (FOUCAULT, 1979, p. 23).

Neste ponto não podemos deixar de recordar as operações do saber disciplinário mencionadas no curso *Em Defesa da Sociedade*. “Que tipos de saber querem desqualificar a partir do momento em que se dizem uma ciência?”, pergunta Foucault (2010a, p. 23). A genealogia buscará romper com a submissão dos saberes históricos por parte de uma ciência pretensamente universal. Pondo-se contra a hierarquização científica e seus efeitos de poder, a genealogia destrava uma batalha que tem por finalidade liberar os saberes submetidos, os saberes da gente das amarras impostas pela ciência.

Nesses termos, “a ciência [será entendida] como a política disciplinária dos saberes” (FOUCAULT, 2010a, p. 170). Essa compreensão se dá a partir do momento que nosso autor entende haver uma luta econômico-política em torno dos saberes. Essa luta é travada em quatro frentes: 1) eliminação ou desqualificação de pequenos saberes; 2) normalização dos saberes dispersos; 3) hierarquização dos saberes; e 4) centralização (FOUCAULT, 2010a, p. 168). Assim, podemos perceber como a modernidade inaugura um projeto ainda em curso de homogeneização dos saberes tecnológicos. Tal projeto pode ser compreendido em quatro etapas, cada uma delas compondo uma operação distinta.

No fundo, em todas essas empresas, “trata-se de quatro coisas: seleção, normalização, hierarquização e centralização. Essas são as quatro operações que podemos ver em ação no estudo um pouco detalhado do que chamamos poder disciplinário” (FOUCAULT, 2010a, p. 169).

Um dos exemplos dados por Foucault é em relação ao saber histórico. Para ele, ao longo do século XVIII, o saber histórico foi convertido em uma arma discursiva, um dispositivo de saber e poder. Tendo o saber histórico como exemplo, voltamos ao texto sobre a genealogia e a história. O saber histórico feito com o uso do método genealógico permitirá opor-se à Metafísica e sua operação de colocar o presente na origem e advogar por uma destinação do conhecimento que quer vir à luz. Compreender o conhecimento como um surgimento nos permite identificar um lugar de enfrentamento do qual o saber emerge.

A história efetiva (*wirkliche historie*) será um relato contra o progressivo desenvolvimento da humanidade. Nossa espécie não deve ser entendida como autora de uma caminhada de autodesenvolvimento moral e racional. Tampouco a ciência deve ser vista como a realização de uma essência que nos caracterizaria como seres superiores. Nossa conduta moral e o exercício da liberdade deixam de ser compreendidos como um processo sem interrupções no qual as gerações mais recentes são, necessariamente, mais desenvolvidas que as anteriores. A história não seria nem teleológica, nem racionalista.

Nada disso. A história efetiva dará outra acepção ao sentido histórico. Ela nos permitirá ver como “os historiadores procuram [...] apagar o que pode revelar [...] o lugar de onde eles olham, [...] o partido que eles tomam” (FOUCAULT, 1979, p. 30). Assim, saber não significa reencontrar, mas sim reconstituir as relações de poder que compõem determinado lugar de surgimento. Identificando o ponto de emergência de um saber, será possível perceber quais os fatores que o influenciaram em sua formação.

Disso depreende-se que Foucault não trabalha com a noção de essências a serem descobertas, desveladas. Em suas palavras:

É preciso desmistificar a instância global do real como totalidade por restituir. Não existe “o” real ao que se poderia aceder sempre e quando se falara de todo ou de certas coisas mais “reais” que as demais, e que escapariam de nós, em aras de abstrações inconsistentes, se nos limitamos a fazer aparecer outros elementos e outras relações (FOUCAULT, 2001, p. 834).

O mundo não é feito de características essenciais. A história efetiva suspeita, não de modo rancoroso, e sim alegre, dos discursos essencialistas, das proposições universais, das sentenças inquestionáveis. Ela permitirá perceber como as relações de forças são reversíveis, dando lugar a uma compreensão do conhecimento como um produto aleatório, não necessário, distante das necessidades estáveis.

Discorrendo sobre o sentido histórico, fica claro que nosso autor não reforçará o coro de uma história universal, racionalista e teleológica, como já foi dito. O sentido histórico, ao contrário, deve ser usado em três modos muito específicos. Primeiro está o modo paródico contra o qual está posta a história entendida como reminiscência ou reconhecimento. Neste caso, nota-se a atitude de negação dos preceitos epistemológicos platônicos. Conhecer não é recordar uma essência uma vez antes conhecida.

Em segundo lugar, é possível falar do sentido histórico dissociativo. Este irá questionar a história como continuidade. A produção de conhecimento não busca a compreensão, mas o corte, a cisão. Trata-se de recortar e produzir uma realidade coerente com as relações de poder presentes no acontecimento epistemológico. Neste ponto, o historiador, ou cientista em geral, tem a propensão a apagar todas as pistas que podem revelar o lugar a partir do qual ele fala. Essa estratégia tem como objetivo invisibilizar um querer particular e reencontrá-lo como querer universal. Tampouco será a oportunidade para reencontrar as raí-

zes de nossa identidade perdida, como se fôssemos sujeitos de uma trajetória ascendente de conhecimento. O sentido histórico dissociativo fará “aparecer todas as descontinuidades que nos atravessam” (FOUCAULT, 1979, p. 35).

Por fim, o terceiro uso do sentido histórico é o sacrificial. Ou seja, o patíbulo do sujeito neutro do conhecimento. Não se pode falar de ciência no sentido de Descartes (2009), fundando um *ego cogito* totalmente separado do mundo exterior. Essa *res cogita*, tradicionalmente reconhecida como marco fundamental da modernidade², que traz o sujeito para o centro do processo de conhecimento, deve ser obnubilado como um espectro que apenas oculta ou camufla as relações de poder presentes no processo cognoscitivo. A dúvida não deve pairar sobre o mundo exterior, do qual não se poderia encontrar a verdade. A dúvida deve estar dirigida a esse *ego cogito* e sua filha ciência, que já têm dificuldades para negar seus laços com a sociedade industrial moderna.

Pensar o espaço e os limites que nos cercam

Compreendamos nas linhas que seguem como a morte do sujeito e a relação saber-poder podem ser relacionadas à percepção do espaço como produto das relações de poder. Serão apresentados alguns exemplos que podem sustentar o argumento segundo o qual tanto a disciplina, quanto a biopolítica podem ser lidas como uma ontologia do presente e de nós mesmos. Todos estes exemplos terão o espaço como foco privilegiado de problematização.

Foucault argumenta que é necessário privilegiar o espaço em detrimento do tempo nas análises sobre o poder. Seria importante evitar “o rigor do tempo [...] esse incorpóreo” (FOUCAULT, 2010b, p. 231). Se pensarmos em seus estudos sobre a disciplina, o método genealógico nos possibilita observar as prisões como parte de um sistema punitivo que permeia a sociedade em vários âmbitos.

[o sistema penal] é um sistema de poder que penetra profundamente na vida dos indivíduos, e que dirige sua relação com o aparato de produção. [...] Para que os indivíduos sejam uma força de trabalho à disposição do aparato de produção, é preciso um sistema de coações, de coerção e de castigo, um sistema penal e um sistema penitenciário que não são senão expressões do sistema de poder (FOUCAULT, 2010b, p. 483).

Para Foucault, vivemos em um sistema punitivo direcionado ao fomento da produção. É importante para o sistema capitalista poder contar com mão de obra sempre submersa em uma rede de pressão punitiva. Todos vivem sob a ameaça da punição: crianças, estudantes, trabalhadores, enfermos. Ao longo de toda a vida estamos pressionados por um poder relacional que espreguiça e se infiltra nos espaços pelos quais habitamos e circulamos.

Como modelo desse sistema que viabiliza a prática da vigilância em diferentes âmbitos, Foucault cita o panóptico de Bentham. O panóptico, modelo da sociedade disciplinar, tem na sua forma as seguintes características:

² Para uma compreensão distinta do início da modernidade, relacionado à conquista da América, remetemos a nosso texto (BARROS II, 2014).

[...] na periferia, uma construção em anel; no centro, uma torre; esta possui grandes janelas que se abrem para a parte interior do anel. A construção periférica é dividida em celas, cada uma ocupando toda largura da construção. Estas celas têm duas janelas: uma abrindo-se para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, dando para exterior, permite que a luz atravesse a cela de um lado a outro (FOUCAULT, 1979, p. 210).

Esse formato permite que a luz atravesse totalmente cada cela, iluminando o mais dos recônditos ângulos daquele espaço. Em contrapartida, a torre central não permite que o vigilante seja visto por nenhum daqueles que estão nas celas. O vigia pode exercer um olhar invisível. Aqui há o rompimento do par ver/ser visto. Quem é visto nunca vê. Por sua vez, quem vê nunca é visto. Isso faz Foucault concluir que há uma reprodução automática da obediência, pois aquele que é alvo da vigilância nunca sabe ao certo quando está sendo observado. Assim, o panóptico materializa a relação entre produção de saber e exercício do poder.

Foi justamente dois anos antes da publicação desta entrevista que veio à luz *Vigiar e Punir*³, obra na qual se pode encontrar um argumento mais acabado sobre a sociedade disciplinar.

[O panóptico] é polivalente em suas aplicações: serve para emendar os prisioneiros, mas também para cuidar dos doentes, instruir os escolares, guardar os loucos, fiscalizar os operários, fazer trabalhar os mendigos e ociosos. É um tipo de implantação dos corpos no espaço, de distribuição dos indivíduos [...]. Cada vez que se tratar de uma multiplicidade de indivíduos a que se deve impor uma tarefa ou um comportamento, o esquema panóptico poderá ser utilizado (FOUCAULT, 1975, p. 239-240).

Emendar, cuidar, instruir, guardar, fiscalizar e fazer trabalhar são ações embasadas pela disciplina. Esse modelo da sociedade disciplinar estaria disseminado pelo corpo social, servindo de paradigma para os ambientes de várias instituições. “A disciplina procede em primeiro lugar à distribuição dos indivíduos no espaço. [Ela] às vezes exige a *cerca*, a especificação de um local heterogêneo a todos os outros e fechado em si mesmo” (FOUCAULT, 1975, p. 166).

Outra forma de evidenciar a importância que Foucault dá ao espaço em suas reflexões é a partir do conceito de governamentalidade⁴, trabalhado no curso *Segurança, Território, População* (2004). Segundo ele, a governamentalidade, essa nova forma de exercício do governo, passa a ser desenvolvida tendo como foco privilegiado a população. Se nos perguntamos onde é possível encontrar um contingente maior desse novo personagem político, podemos facilmente responder: na cidade. É justamente a cidade a escolhida como foco principal de exercício desse novo tipo de governo.

A cidade como mercado é também a cidade como lugar de revolta; a cidade, foco infeccioso, é a cidade como lugar de miasmas e morte. [...] E se é certo que o esboço da extremamente complexa tecnologia das seguranças aparece a meados do séc. XVIII, parece que o faz enquanto a cidade apresentava problemas econômicos e políticos, problemas de técnica de governo (FOUCAULT, 2004, p. 65-66).

3 Foucault também fala do disciplinamento do tempo nesta obra. A precisão no controle do tempo também é importante para a efetividade do poder disciplinar. Contudo, nosso objetivo neste breve escrito é dar ênfase à importância do espaço em alguns escritos de Foucault.

4 Para um debate mais profundo e específico sobre este conceito, remetemos a Barros II (2012a; 2016).

O espaço urbano sofre com um problema que merece muita atenção por parte do governante: a circulação. Para que o governante possa exercer o poder de forma eficiente, ele deve ter presente que a boa circulação de pessoas, mercadorias e miasmas é fator importante para evitar as revoltas.

Ao mencionar a circulação de pessoas, Foucault usa o termo população. A partir do século XVIII, a população passa a ser um elemento fundamental que condiciona todos os outros na aferição do poder do Estado e do soberano. A relação entre população, riqueza, força produtiva e regimento disciplinário é muito forte. Segundo ele,

Quem viu a população essencialmente desse modo, como força produtiva, foram os mercantilistas [...], e com a condição, é claro, de que fosse efetivamente adestrada, repartida, distribuída e fixada de acordo com mecanismos disciplinares (FOUCAULT, 2004, p. 71).

Esse governo somente é possível porque a população tem uma natureza permeável. Ela pode ser atravessada pelo poder e ser afetada em suas constantes (FOUCAULT, 2004). Dadas as constantes presentes, o governante seria mais eficiente no exercício de seu poder se pudesse interferir nesta naturalidade sem impor a força. Tratando de normalizar os fenômenos a fim de melhor conduzir a população, o governante aumentaria a potência do Estado. Em se tratando da circulação de miasmas, Foucault utiliza um texto de John Graunt (1620-1674). Considerado o pai da Estatística, este inglês é autor de *Natural and Political Observations Made Upon the Bills of Mortality* (1662), obra na qual se pode encontrar o registro da regularidade até das taxas de suicídio de um ano ao outro quando observamos a população. Ele constata também que a mortalidade é sempre mais elevada na cidade que no campo (FOUCAULT, 2004).

Fazendo uma crítica de cunho mais metodológico, privilegiar o espaço seria uma tentativa de escapar à propensão de tentar “regressar à origem [a um] primeiro momento” (FOUCAULT, 2010b, p. 231). Dar primazia ao tempo, nesta comparação, é buscar uma origem das coisas ou dos objetos. Uma essência que sempre está lá para ser descoberta. Este algo não seria alterado por nada e conservaria sua característica primordial à espera do empenho da razão em encontrá-lo. Para ele, o mundo não é feito de “características essenciais” (FOUCAULT, 1979, p. 29). Com essa perspectiva, podemos compreender suas palavras quando ele afirma que “a genealogia [...] se opõe à pesquisa da ‘origem’” (FOUCAULT, 1979, p. 16).

Essa recusa reforça a importância do método genealógico. Foucault guardou profunda desconfiança com respeito à filosofia do sujeito (CUSSET, 2007, p. 164). Este sujeito universal, imutável e totalmente capaz de observar e conhecer o objeto de contempla de maneira neutra representa para ele uma quimera ocidental.

É preciso se livrar do sujeito constituinte, livrar-se do próprio sujeito, isto é, chegar a uma análise que possa dar conta da constituição do sujeito na trama histórica. É isto que eu chamaria de genealogia, isto é, uma forma de história que dê conta da constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios de objeto etc., sem ter que se referir a um sujeito, seja ele transcendente com relação ao campo de acontecimentos, seja perseguindo sua identidade vazia ao longo da história (FOUCAULT, 1979, p. 7).

O investigador teria outra perspectiva se, em lugar de aceitar a universalidade das categorias da razão universal, não desse por suposto um conteúdo ou uma origem inventada; se antes de atribuir ao sujeito uma substância prévia, trabalhasse com uma materialidade

histórica do conhecimento; e, por fim, se, em vez de trabalhar com uma concepção histórica carregada de sentido, visse a constituição de uma razão histórica (GALIBONDO, 1990, p. 39).

Em *Do Governo dos Vivos*, um dos seus últimos cursos no Collège de France, no tocante à manifestação da verdade por parte do sujeito e os efeitos de poder decorrentes desse ato, Foucault declarou o que gostaria de fazer: “[quero] escrever uma história da força do verdadeiro, uma história do poder da verdade, uma história, portanto, [...] da vontade de saber” (FOUCAULT, 2012, p. 98-99). Essa história da força do verdadeiro serviria como dobradiça entre um regime epistemológico e um regime político.

Não seria mero efeito lógico o reconhecimento da verdade por parte do sujeito. A verdade carrega em si um constrangimento, nisso podemos concordar seguindo o argumento de Foucault. Contudo, dito constrangimento não se deve por um evidente efeito lógico que ela acarreta ao ser descoberta. “Não é por lógica” que a força da verdade se manifesta. Ela constrange o sujeito porque ele mesmo faz lógica, ou seja, comporta-se “como operador de um certo número de práticas” (FOUCAULT, 2012, p. 95).

Este argumento serviria como resposta para uma conhecida objeção segundo a qual o argumento de Foucault sobre o poder é tautológico: ele estaria em todo lugar, onipresente, uma espécie de conceito transcendental-historicista (HABERMAS, 2008, p. 294). Para respondê-la, poderíamos sinalizar para uma tentativa de pensar, utilizando análises históricas, uma racionalidade que não habita em um sujeito, mas que é um acontecimento histórico (HIGUERA, 2007, p. 16).

A importância desta recusa reside na relação entre saber e poder. Como o saber tem efeitos de poder, este poder será produtivo na medida em que tem a capacidade de fabricar corpos e mentalidades. Desse modo, seria possível compreender como o corpo humano entra em uma maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo [...]. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis” (FOUCAULT, 1975, p. 162).

Assim, o poder “[...] não se limita a reprimir, a restringir o acesso à realidade, a impedir a formulação de um discurso: o poder trabalha o corpo, penetra no comportamento, mistura-se com o desejo e o prazer” (FOUCAULT, 2010b, p. 586). Encontramos palavras semelhantes em Cusset, quem nos convida a pensar nos seguintes termos:

O discurso só aparece como uma prática porque se encontra misturado com o poder e o desejo. [...] Na pretensão de verdade que atravessa o discurso, há de entrada uma aposta de dominação, não porque o mais forte se impõe [...], mas no sentido weberiano de dominação, isto é, como oportunidade de obter obediência ou crédito ante um grupo determinado de indivíduos (CUSSET, 2007, p. 155).

Transformando discurso em hábitos, o saber embasa e reforça o exercício do poder em diferentes instâncias. Da mesma forma, o poder fomenta a produção e reprodução de um saber que o serve e que dele faz parte.

Uma ontologia do presente⁵

A essa altura, cabe a pergunta: qual a relação entre poder disciplinar, biopolítica⁶ e ontologia do presente? Pois bem, esta relação é feita por Foucault em seus últimos escritos. Para ele, uma ontologia do presente seria o exercício de um tipo de crítica que nos levasse a ultrapassar limites. Limites disciplinares, limites normalizadores, limites biopolíticos. Limites que contribuem para que as pessoas se comportem de determinada maneira, com determinada finalidade, favorecendo as engrenagens desta sociedade capitalista na qual vivemos. “A crítica é esse movimento pelo qual o sujeito atribui-se o direito de interrogar a verdade acerca de seus efeitos de poder e ao poder acerca de seus efeitos de verdade; a crítica será a arte da não servidão voluntária, da indocilidade reflexiva” (FOUCAULT, 2007, p. 10-11). Essa crítica, “esse trabalho feito nos limites de nós mesmos deve, por um lado, abrir um domínio de investigações históricas e, por outro, submeter-se à prova da realidade e da atualidade, para captar os pontos nos quais a mudança é possível e desejável. [Esta é a] ontologia histórica de nós mesmos” (FOUCAULT, 2007, p. 92).

Ao questionar ditos limites, não podemos cair em uma oposição binária entre proibido e permitido. O desafio é pensar uma conduta que leve em consideração níveis de atuação, “entre o mais e o menos” (RUBENSTEIN, 1987, p. 90). O *ethos* crítico característico da ontologia do presente exige do indivíduo um refletir sobre seus próprios parâmetros, suas fronteiras, seus intransponíveis. A genealogia exemplifica a concepção de esclarecimento como um *ethos* crítico. Ela orienta nosso pensamento a um ideal imanente que não é outra coisa que o (sem fim) processo de desenvolvimento e exercício de nossa capacidade de autogoverno (OWEN, 1999, p. 37).

Partindo da colocação de Tully (1999, p. 129), “[...] ao invés de estudar capacidades e autonomia abstraindo de processos de subjetivação subjacentes e correntes que resultam na intensificação de relações de poder”, o argumento de Foucault nos possibilita analisar a relação existente entre capacidades e dominação, averiguando também a possibilidade de modificação desse processo, sempre tendo em conta a recíproca dinâmica entre verdade, poder e subjetividade (BURCHELL, 1996).

Pensando criticamente sobre os limites que nos rodeiam, vemos que sua função também está na legitimação de uma “ordem social injusta e inadequada” (DEAN, 1999, p. 171). Isso nos ajuda a perceber como mecanismos formais são materializados em espaços que deixam de ser neutros, para operar sobre corpos dóceis.

Talvez a grande contribuição de Foucault tenha sido proporcionar elementos para que possamos, ao menos, considerar não nos dar por satisfeitos como estamos. Porque, nesse estado de coisas, mais que sujeitos livres, parecemos sujeitos livres e disciplinados, acima de tudo (DEAN, 1999). Cada um de nós pode escolher cruzar esses limites à medida que se depara com eles. Assim, seria possível a construção de uma sociedade na qual o exercício do poder poderia se dar de outra forma.

5 Sobre o conceito ontologia do presente, recomendamos Barros II (2012b).

6 É pertinente ressaltar que a biopolítica, marco dentro do qual ocorre o surgimento do termo governamentalidade, foi um conceito cunhado originariamente por um geógrafo sueco no início do séc. XX. Rudolf Kjellén, em sua obra *O Estado como Forma Vivente* (1916), apresenta este neologismo para tentar abordar o exercício do poder sem usar as categorias da teoria contratualista moderna. Contudo, “a biopolítica foucaultiana, conceitualmente, relaciona-se com o que Kjellén denomina pletopolítica, o estudo e a gestão do corpo da população (*Volkskörper*) em seus aspectos quantitativos (por isso o recurso ao grego *pléthos*)” (CASTRO, 2011, p. 7).

Conclusão

Se pensarmos que a grande contribuição de Foucault foi proporcionar que vissemos os limites que nos cercam, então podemos encarar seu trabalho de modo muito mais positivo. Não se trata apenas de denunciar as amarras do poder que estão distribuídas no corpo social. O olhar invisível que proporciona um funcionamento automático do poder é desnudado e, no momento em que isso acontece, somos capazes de escapar justamente por ter a capacidade de identificá-lo.

Pensar o espaço como um produto do poder é fundamental para vislumbrarmos como nosso trânsito dentro da sociedade está profundamente direcionado por aqueles que nos querem controlar e fazer de nós sujeitos obedientes. As cenas do filme *La Mirada Invisible* retratam bem a formação de corpos dóceis e fortes. Essa força estaria direcionada não para o questionamento político, mas para a manutenção e aumento do aparato produtivo industrial em desenvolvimento.



Referências

BARROS II, João Roberto. Biopolítica y pastorado cristiano. *Synesis*, Petrópolis, v. 4, n. 2, p. 28-44, 2012a. Disponível em: <https://bit.ly/39f65Sx>. Acesso em: 16 jan. 2018.

BARROS II, João Roberto. Crítica e ontologia do presente em Michel Foucault: uma chave de leitura para entender o giro subjetivo. *Argumentos*. Fortaleza, v. 4, n. 8, p. 222-231, 2012b. Disponível em: <https://bit.ly/32GWjqP>. Acesso em: 16 jan. 2018.

BARROS II, João Roberto. Contratualismo político e descolonialidade epistêmica. *In: Paraguay desde las Ciencias Sociales*. Ciudad del Este. [S. l.: s. n.], 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2QDpgNa>. Acesso em: 16 jan. 2018.

BARROS II, João Roberto. A cidade biopolítica. dispositivos de segurança, população e homo oeconomicus. *Problemata*, João Pessoa, v. 7, n. 1, p. 216-233, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3ho539G>. Acesso em: 16 jan. 2018.

BURCHELL, Graham. Liberal government and techniques of the self. *In: BARRY, Andrew; OSBORNE, Thomas; ROSE, Nikolas (org.). Foucault and political reason: liberalism, neo-liberalism and rationalities of government*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. p. 19-36.

CASTRO, Edgardo. Biopolítica: orígenes y derivas de un concepto. *Cuadernos de Trabajo*, Buenos Aires, ano 1, n. 1, p. 5-11, 2011.

CUSSET, Yves. Qué quiere decir hablar... y lo que puede hacer. Poderes del lenguaje y lenguajes del poder en Habermas y Foucault. *In: CUSSET, Yves; HABER, Stéphane (org.). Habermas/Foucault. Trayectorias cruzadas, confrontaciones críticas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007. p. 149-168.

DEAN, Mitchell. Normalising democracy. Foucault and Habermas on democracy, liberalism and law. *In: ASHENDEN, Samantha; OWEN, David (ed.). Foucault contra Habermas*. London: Sage, 1999. p. 166-194.

DESCARTES, René. *Meditaciones metafísicas*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Le mots et le choses*. Paris: Gallimard, 1966.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Tradução de Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1968.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits II*. Paris: Gallimard, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population*. Cours au Collège de France 1977-1978. Paris: Gallimard, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Sobre la Ilustración*. 2. ed. Madrid: Tecnos, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Defender la sociedad*: Curso en el Collège de France 1975-1976. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010a.

FOUCAULT, Michel. *Obras esenciales*. Tradução de Angél Gabilondo. Barcelona: Paidós, 2010b.

FOUCAULT, Michel. *Du gouvernement des vivants*. Cours au Collège de France 1979-1980. Paris: Gallimard, 2012.

GALIBONDO, Ángel. *El discurso en acción: Foucault y una ontología del presente*. Barcelona: Anthropos, 1990.

HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la Modernidad*. Buenos Aires: Katz, 2008.

HIGUERA, Javier de la. Estudio preliminar. In: FOUCAULT, Michel. *Sobre la Ilustración*. 2. ed. Madrid: Tecnos, 2007. p. IX-LXI.

LA MIRADA invisible. Dirección: Diego Lerman. Intérpretes: Julieta Zylberberg, Osmar Núñez, Ailín Salas *et al.* Buenos Aires: El Campo Cine, 2010. 1 DVD (97 min), son., color.

OWEN, David. Orientation and enlightenment: an essay on critique and genealogy. In: ASHENDEN, Samantha; OWEN, David (ed.). *Foucault contra Habermas*. London: SAGE, 1999, p. 21-44.

RUBENSTEIN, Diane. Food for thought: metonymy in the late Foucault. In: BERNAUER, James e RASMUSSEN, David (Ed.). *The final Foucault*. Cambridge: MIT Press, 1987, p. 83-101.

TULLY, James. To think and act differently: Foucault's four reciprocal objections to Habermas' Theory. In: ASHENDEN, Samantha; OWEN, David (ed.). *Foucault contra Habermas*. Lond: Sage, 1999. p. 90-142.

ESCUCHANDO A LOS PUEBLOS INDÍGENAS: REFLEXIONES SOBRE LA PELÍCULA *PARA RECIBIR EL CANTO DE LOS PÁJAROS*

Félix Ceneviva Eid

Que nadie se llame como se llama,
que nadie hable como habla,
que nadie piense como piensa.
José Antonio de Areche (LEWIN, 1967)

Introducción

Este texto trae una reflexión crítica sobre la película *Para Recibir el Canto de los Pájaros* (PARA RECIBIR..., 1995), del director boliviano Jorge Sanjinés. Aun comprendiendo que cuestiones cinematográficas, tanto técnicas como creativas, son parte indivisible de la película como un todo, esenciales para crear el discurso pretendido, vale aclarar que éstas no serán tratadas en este texto, y por lo tanto no se trata de una reseña o crítica desde el cine propiamente. Al no tener formación en esa área, espero contribuir a la reflexión sobre esta película, y sobre la compleja problemática que describe, desde otro lugar.

Hay muchos elementos de esta producción, algunos explícitos y otros entre líneas, que son generadores de debate y merecedores de profunda reflexión. No podré, por las limitaciones de la extensión de este texto, y las mías propias, abarcar todos ellos. Presentaré, entonces, un breve panorama sobre la película y una reflexión crítica sobre algunos de los mencionados elementos, profundizando y deteniéndome en aquellos en los que más pueda contribuir desde mi vivencia y mi formación.

Así, por un lado, discutiré cómo los problemas presentados en esta producción permean la sociedad boliviana cotidianamente. Por otro lado, daré especial atención a la música, una de las metáforas centrales de la película. Con esto intentaré explicar la enorme dificultad de entender, desde una perspectiva occidental, eurocéntrica y colonizada, las expresiones musicales de tradición oral de la región de los Andes; y, de manera análoga, de comprender, respetar y coexistir con las culturas indígenas en general. Y es justamente en este punto, en esta problemática tan antigua como actual en Bolivia, donde se concentra la crítica de este largometraje. De hecho, temas con un fuerte compromiso y crítica social siempre han sido parte de las producciones del Grupo Ukamau¹, sobre el cual comenta Sanjinés:

Empezamos a hacer cine con un propósito deliberado de participar y de contribuir a la lucha de los sectores empobrecidos de nuestra sociedad boliviana y, paralelamente, llamar la atención de esa misma sociedad sobre los valores culturales de las

1 *Ukamau*, o “Así es” en castellano, lanzada en 1966 bajo la dirección de Jorge Sanjinés, es la primera película hablada en aymara. A partir de ella se creó el *Grupo Ukamau*, que pasó a producir otras películas con contenido social, principalmente comprometidas con las poblaciones y culturas indígenas.

mayorías indígenas que constituyen la presencia cuantitativa humana más grande de Bolivia. Lo hicimos sin militar en ninguna organización política específica, imbuidos de una ideología de izquierda en años en que América Latina sufría la opresión dictatorial de regímenes militares muy violentos. Nuestro cine, que desde su primera película independiente *Revolución*, un cortometraje de sólo 10 minutos, enseña una preocupación por la causa social, ha seguido la senda de construir un material cinematográfico al servicio de la lucha histórica del pueblo por su liberación sea esta interna como externa. En el marco de esa lucha liberadora que implica la denuncia de un sistema capitalista como fuente de la injusticia social, ha sido fundamental para nosotros alimentar nuestro lenguaje cinematográfico con la identidad cultural de las mayorías indígenas a las que vimos como nuestros más importantes destinatarios. Ese proceso de elaboración de un lenguaje cinematográfico se hizo no sólo porque teníamos al frente un destinatario poseedor de una cultura distinta a la occidental (quechua-aymará), sino porque comprendimos que en ese juego comunicador se podía proponer una conjugación mayor, es decir, la construcción de una nueva identidad para nuestra propia Nación. Así al utilizar un medio tecnológico moderno como el cine, pero al elaborar una manera diferente del lenguaje cinematográfico, más afín con la cosmovisión, más cerca de los “ritmos internos” de esa mayoría culturalmente diferenciadas del grupo social dominante criollo de cultura occidental, estábamos concretando en la forma del instrumento cinematográfico, es decir en el lenguaje narrativo, lo que en teoría proponíamos fortalecer y desarrollar: una identidad nacional propia que sin renunciar a los avances tecnológicos, científicos, sociales modernos, pudiera recoger su memoria cultural, rescatada y desarrollada, para constituir una nueva entidad social boliviana impregnada de una propia manera de componer su propia realidad, capaz de generar un estilo que le perteneciera desde el fondo de los tiempos (SANJINÉS, 2004).

Las palabras de Sanjinés nos ayudan a comprender la propuesta del grupo tanto en el ámbito de la crítica social como en la búsqueda o construcción de una estética dentro de ese contexto. Por supuesto que ambos están íntimamente relacionados, y es evidente, por las palabras del director, que tanto dentro de la crítica social como del planteamiento estético hay una propuesta u horizonte de Nación. Sin embargo, como ya expliqué anteriormente, en este artículo abordaremos tan sólo el primer aspecto, el de la crítica social, dejando el lenguaje cinematográfico a expertas y expertos en el tema.

Pasando a la trama, *Para Recibir el Canto de los Pájaros* muestra un grupo de cineastas de la ciudad de La Paz que pretende filmar un largometraje sobre la colonización de la América Andina desde el punto de vista de los pueblos indígenas –es decir, con la intención de narrar una historia que “ponga el dedo en la llaga, pero con la verdad”, en las palabras de Rodrigo (Guido Arce), personaje encargado de dirigir dicho largometraje. El grupo entonces va hasta Janco Amayu², población o *ayllu*³ de origen aymara, con la intención de filmar ahí la película. Sin embargo, en su trato y convivencia con la comunidad, los y las cineastas adoptan actitudes de poder y superioridad cultural heredadas de la colonización, reproduciendo por lo tanto con la comunidad indígena justamente aquello que pretenden criticar en su producción cinematográfica.

Al llegar a Janco Amayu, el productor invita a la comunidad a participar en la película, como figurantes, a cambio de una pequeña remuneración. Ya en este momento sucede el

2 El cantón Janco Amayu (Jancko Amayu) se encuentra ubicado en la primera sección municipal del municipio de Achacachi de la Provincia Oma-suyos, es una comunidad del Departamento de La Paz a 120 Km. de la sede de gobierno. [...] La región que hoy se conoce como Santiago de Huata (Mamani, 2007), desde aproximadamente 1800 a. C, estuvo habitada por poblaciones lacustres, seminómadas y dispersas (CAMACHO SILVA, 2014, p. 38).

3 Célula mediante la cual una comunidad andina se organiza socialmente y establece su unidad con la tierra.

primer “desencuentro” entre ambas culturas. Cuando los habitantes del lugar rechazan la invitación, el productor y el director se sorprenden y se enfadan, convencidos de que “la película es para ellos”, es decir, que esa producción se hace en beneficio de la propia comunidad. Por un lado, debemos preguntarnos qué interés puede tener esta población aymara en la filmación del largometraje y su consecuente exhibición en los cines del país. Del mismo modo, estas contrapartidas, la remuneración y la participación en la película, propuestas sin ningún diálogo y pensadas a partir de la lógica y los intereses de quienes las ofrecen, tienen poco o ningún sentido para los habitantes de Janco Amayu. Este punto, que a simple vista puede pasar como un pequeño detalle, es una importante crítica que Sanjinés trae sobre la sociedad boliviana. El rechazo de ofertas de trabajo por parte de mujeres y hombres indígenas ha alimentado la idea, levantada por los colonizadores desde el siglo XVI y reforzada por el movimiento eugenista en la primera mitad del siglo XX, de que “al indio boliviano no le gusta trabajar”, justificando así su exclusión de cualquier participación política, económica y social del país.

Asimismo, posiblemente también bajo la influencia del movimiento eugenista y de otras líneas del racismo, algunas polémicas obras de la literatura indigenista boliviana, como *Raza de Bronce*, de Alcides Arguedas (2006), y *La Niña de sus Ojos*, de Antonio Díaz Villamil (1991), consideradas por parte de la crítica como las novelas que mejor describen y comprenden al indio boliviano, clasificadas incluso como “pro-indigenistas”, han atribuido a la población indígena características negativas, como la pereza, como si éstas fueran propiedades genéticas, por lo tanto generales e inamovibles (OSORIO, 2003).

Aún muy presente en Bolivia, esta caracterización sobre las poblaciones indígenas no considera, o decide no considerar, el impacto que ha tenido sobre estos pueblos la abrupta y violenta ruptura de su cultura y forma de vida, sumada a la imposibilidad de participar de esa otra forma de vida que se imponía a la fuerza. Tampoco se toma en cuenta que ciertos trabajos, con los sacrificios y beneficios que implican, sólo tienen sentido para una sociedad urbana y/o capitalista. Otros factores, como el trabajo comunitario, la relación vital con el *ayllu*, los ciclos de vida o estacionales, entre tantos otros, determinarán los tipos de trabajo que tengan sentido para hombres y mujeres indígenas en un determinado momento. Finalmente, si los anteriores argumentos no fueran suficientes, dicha caracterización también ignora que, en Bolivia, mientras la tasa de participación laboral de la población no indígena es del 67%, ésta es del 81% para la población indígena (FRANCO *et al.*, 2007).

Fernando (Marcelo Guzmán), el asistente de director, quizás el personaje más joven entre los cineastas, y clasificado como “de izquierda”, defiende a la comunidad indígena, argumentando que, si éstos fueran flojos, “nosotros no comeríamos”. Con esto se refiere a que son las poblaciones indígenas quienes se han encargado de la agricultura en Bolivia, y por lo tanto la sociedad urbana depende de ellas para subsistir.

Con todo esto podemos ver un poco de lo que existe detrás de la afirmación de Pedro (Jorge Ortíz), el productor, cuando dice “flojos, eso es lo que son”, en referencia al rechazo, por parte de la comunidad, de participar en la película.

Otro personaje que aparece al principio de esta producción, muy importante dentro de la crítica de Sanjinés, es el de Catherine Pallard (Geraldine Chaplin), una mujer francesa que fue a pasar algunos meses en la comunidad, pero terminó casándose con Andrés, el

*kallawayaya*⁴, por lo que ya vive ahí hace ocho años, trabajando con su esposo. Al descubrir esto, algunos de los cineastas la tachan de “pobre loca”, por “vivir entre indios”. Aquí encontramos otra representación o crítica de la sociedad boliviana. Extranjeras y extranjeros que viajan por el país suelen tener más abertura y receptividad hacia las culturas indígenas que la población urbana local. Usar vestimentas andinas, como *chulos*⁵ y *aguayos*⁶, probar la *hoja de coca*⁷, tomar *chicha*⁸, entre tantas otras formas de intentar aproximarse a estas culturas, son prácticas, por un lado, muy comunes entre turistas, y por otro, altamente discriminadas por la burguesía boliviana. Esto no quiere decir, por supuesto, que personas de afuera no tengan también una mirada etnocéntrica. Sin embargo, en la sociedad boliviana, en la cual históricamente se ha construido la idea de inferioridad de la población indígena, marginando a estos pueblos y muy frecuentemente negando cualquier ascendencia que se pueda tener de ellos, ni siquiera es posible ver un lado interesante, diferente o “exótico” de estas culturas – una visión que, si bien no está libre de prejuicios y etnocentrismo, al menos lo está del odio, de la exclusión y de la autonegación construidos en el país en los últimos siglos.

Las siguientes palabras de Coriún Aharonián⁹, aunque refiriéndose específicamente a Uruguay, nos dan un indicio de cómo esta forma colonizada de ser, con diferentes grados y matices según la región, está presente en toda América Latina:

Cada vez que comprobamos que algo es nuestro, nos avergonzamos de ello, porque no coincide –qué curioso– con el modelo de nuestros amos imperiales. Alguien dice que el color gris es malo, y lo creemos. En vez de afirmarlo como rasgo de identidad, tratamos de combatirlo, confundiendo gris con grisura, y haciendo que la gente –nuestros educandos– también confunda gris con el concepto peyorativo que otros le impusieron a la palabra grisura (AHARONIÁN, 2010, p. 19).

Además de lo representado por Catherine, vale la pena también detenernos un poco en la joven maestra de la escuela local, Rosa Tintilaya (Lineth Herbas), personaje que trae a la película una importante mirada hacia el machismo en la sociedad boliviana.

Por un lado, al notar el interés que Fernando demuestra por ella, los músicos de la

4 *Kallawayaya* o *Callahuaya*, grupo indígena procedente de la provincia Bautista Saavedra, al norte del departamento de La Paz, Bolivia, cuya principal actividad es la medicina ancestral. Su lengua materna es el quechua, pero suelen hablar también aymara y castellano, además del *Machaj Juyay*, idioma propio usado entre ellos para los rituales medicinales, que según algunos especialistas tiene una gramática basada en el quechua, pero con un léxico procedente del idioma pukina. La medicina *kallawayaya* es bastante sistematizada, nutrida de un gran conocimiento de especies herbáceas. A lo largo de esta última década, bajo el gobierno del presidente Evo Morales Ayma, el Estado boliviano ha reconocido e incorporado la medicina Kallawayaya en el Sistema de Salud. Para más información, ver Fernandez (2001).

5 Gorro andino artesanal, usado principalmente para el frío.

6 Tejido tradicional andino, generalmente muy colorido, conteniendo diferentes figuras simbólicas de acuerdo con la comunidad que las hace. Entre sus diferentes usos están el de cargar bebés en la espalda, como manteles, para cubrirse del frío, como adornos, entre otros.

7 Planta nativa de Sudamérica con gran importancia para las culturas andinas. Las hojas de esta planta son masticadas debido a sus propiedades medicinales. Además de ser analgésica, la hoja de coca puede aplacar el cansancio y el hambre, por lo que es muy utilizada durante las horas de trabajo. Además de sus propiedades medicinales, también es considerada sagrada, y por lo tanto es usada en diferentes rituales.

8 Bebida fermentada a base de maíz, producida por pueblos indígenas de la región de los Andes. También comercializada, siempre de forma artesanal, en Bolivia es una bebida muy popular, principalmente en los pueblos de los valles centrales, aunque en los últimos años ha perdido mucho espacio para la industria cervecera.

9 Coriún Aharonián (1940-2017) fue un compositor, musicólogo, docente e investigador uruguayo. Comprometido y militante, dejó un importante legado en el campo de la investigación sobre músicas y culturas de América Latina.

comunidad muestran disgusto ante la posibilidad de esta relación. Podemos pensar que este rechazo es motivado por discriminación, ante la posibilidad de una relación intercultural o interétnica, y nada tiene que ver con cuestiones de género. De hecho, don Pedro, el hermano de Fernando, también se opone a esta relación, y es evidente que en ese caso sí se trata de discriminación. Sin embargo, sin excluir el rechazo por ambas partes hacia la relación intercultural, en el caso de Rosa no son familiares quienes opinan al respecto, sino hombres sin ninguna relación de parentesco con ella. Además, en Catherine y su esposo Andrés tenemos a otra pareja intercultural dentro de Janco Amayu, y en ese caso no parece haber ningún tipo de rechazo por parte de la comunidad. Es decir, al tratarse de Andrés, un hombre, éste puede casarse con quien quiera, y tanto él como la esposa serán respetados por la comunidad, aunque probablemente ella lo sea por extensión. Por lo tanto, sería por lo menos ingenuo pensar que en todo esto no hay, además de discriminación, una cuestión de género.

Por otro lado, el papel que Rosa interpreta, el de maestra de escuela, ha sido también designado, fuera de la película, casi exclusivamente a mujeres. Es decir, quienes se encargan de la educación en los primeros grados escolares son en su gran mayoría mujeres, mientras hombres ocupan un mayor espacio tanto en grados más avanzados, donde se requiere una formación más especializada¹⁰, como en cargos de dirección:

Los niños y niñas no aprenden a ser sexistas únicamente a través de los libros y manuales escolares, sino también observando la jerarquía del sistema escolar: les basta con fijarse en cómo se reparten los roles profesionales masculinos y femeninos dentro de su misma escuela o colegio. Como señala la Comisión de las Comunidades Europeas, en las escuelas primarias, los niños y niñas observan que, si bien las maestras son mayoría, los puestos de dirección, como los de director, inspector de estudios, etc., están ocupados en general por hombres. Se trata de un modelo muy extendido que no debe considerarse en absoluto irrelevante, pues a través de él los niños aprenden que más adelante ellos serán los dirigentes en la enseñanza, el gobierno, el mundo del trabajador, la sociedad, y que las mujeres ocupan un lugar secundario respecto de los hombres en el proceso de toma de decisiones, al mismo tiempo que introduce en el subconsciente de las niñas un “techo” para sus ambiciones (COMISIÓN DE LAS COMUNIDADES EUROPEAS, 1979 apud MICHEL, 2001, p. 68).

A pesar de que Rosa nos muestra de forma muy clara la problemática descrita arriba, es importante tener en cuenta que la repartición de roles en la escuela viene de la ciudad, donde ella cursó la Escuela Normal, y no de Janco Amayu. En otras palabras, si bien las culturas indígenas, tan plurales entre ellas, están lejos de ser equitativas en sus relaciones de género, es importante resaltar que sus funciones sociales y construcciones culturales en torno a este tema son muy diferentes de aquellas establecidas en la cultura occidental. Y si bien es cierto que “se construyó un nuevo discurso sobre el cuerpo en los Andes como consecuencia de la cultura barroca, profundamente represiva” (ARMAS, 2001, p. 673), no hace falta una mirada muy atenta para mostrarnos que estas culturas aún mantienen en su cosmovisión, la cual incluye la relación de géneros, profundas diferencias con la cultura occidental. Por lo tanto, también los análisis sobre relaciones de género en comunidades indígenas deben cuidarse de no ser etnocéntricos. Del mismo modo, es imposible negar,

10 En la película, Rosa explica que la escuela de Janco Amayu cuenta con “dos maestras, y un profesor”. Aunque la diferencia entre ambos términos sea cultural y subjetiva, lo más probable es que este profesor se encargue de los últimos grados de la escuela. Independientemente de mi propia lectura, de lo que no hay duda es de que existe una distinción.

aunque mucha gente se empeñe en hacerlo, que las sociedades occidentalizadas de los países andinos también han sido influenciadas por las culturas originarias. Así, también en la sociedad mestiza y urbana de Bolivia el problema del patriarcado está colmado de sincretismos que le dan características particulares, diferentes de aquellas de la sociedad occidental, y que por lo tanto necesitan reflexiones propias que atiendan a ese contexto histórico y cultural.

La música es otro tema importante en esta producción, pues, como ya mencioné anteriormente, en ella se encuentra la metáfora central de la película. Me refiero, por lo tanto, al ritual de la música que se presenta como parte de la trama, y no a la banda sonora del largometraje. Aunque no haré un análisis de ésta última, es importante al menos contextualizarla. Cergio Prudencio, responsable por la música de esta producción, es compositor, director de orquesta, docente e investigador. A lo largo de su trabajo con la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), Prudencio ha desarrollado una estética contemporánea con sonoridades e instrumentos precolombinos a partir de una profunda investigación y un amplio diálogo con comunidades indígenas. No es de extrañarse, por lo tanto, que la banda sonora de *Para Recibir el Canto de los Pájaros* esté en tal armonía con la propuesta social y estética de Sanjinés.

Con respecto al ritual presente en la película, es necesario resaltar que las culturas musicales de los Andes¹¹ están rodeadas de mitos¹², pero éstos no son meras fantasías que embellecen una historia sobre el origen de una canción o instrumento. Los mitos son parte de la base sobre la cual se construye una cultura musical, y por lo tanto también determinan los rituales relacionados a ella. Así, los mitos afectan a la expresión musical en toda su amplitud, desde el propio concepto de música, su función social, la construcción de los instrumentos, la forma de crear sonidos o “componer”, para usar el concepto occidental, hasta el mismo resultado sonoro¹³.

En la primera escena en que aparecen los músicos de la comunidad, éstos están llevando sus instrumentos musicales al *Sirinu*, debido a que, como explica Rosa, se acerca el día de la *Fiesta del Canto de los Pájaros*. Para entender, por lo tanto, el ritual de esta fiesta, veamos dos definiciones del mito del *Sirinu*:

[...] sirinu/a, del castellano sirena, ser con figura humana que tiene el don de templar los instrumentos musicales que le dejan [...] pero seduce también a quien, descuidado, se haya quedado dormido en sus dominios y le dejan podridos sus genitales (ALBÓ, 2000, p. 7).

Sirinu: Ayumarización de sirena. Fuerza sagrada que habita ciertos sitios reservados para los instrumentos y para los músicos (RIVERA, 2010, p. 155).

11 Aunque la industria cultural haya intentado crear un género unificado, no existe “la música andina”, sino una enorme diversidad de culturas y expresiones musicales en la región de los Andes.

12 Todas las culturas musicales están fuertemente asociadas a mitos y rituales. La música occidental “de concierto” no es excepción, aunque es muy común que quienes participan de ella no logren o no quieran verla. Para más información sobre mitos andinos, ver: Gisbert (1980), Harris (1983) e Quispe [19--?].

13 Con “resultado sonoro” me refiero a aquello que occidente ha llamado de “obra musical”, priorizándola a tal punto que ésta ya se confunde con el concepto mismo de música. Vale aclarar, sin embargo, que esta división no tiene sentido para otras culturas, donde música es un concepto más amplio, que no separa proceso de resultado.

Podemos ver, por ambas definiciones, que se trata de un préstamo del castellano, pero, además, según Albó (2000), este ser hace parte de la categoría de “espíritus malignos”, provenientes del “mundo de abajo” o *Uku Pacha*¹⁴, como el *yawlu* (diablo), o el *tiyu* (tío de la mina). Aunque estos seres toman sus nombres y algunas nuevas características, como la imagen del diablo, a partir del sincretismo religioso en América Latina, también mantienen características propias, anteriores a la evangelización. Hay que tener en cuenta, por ejemplo, que a diferencia de aquellas puramente católicas, en estas entidades el bien y el mal coexisten armónica y naturalmente.

Volviendo a la *Fiesta del Canto de los Pájaros*, los músicos de la comunidad deben entonces dejar sus instrumentos al *Sirinu* para que éste los “afine” o “temple”, no en el sentido occidental de la palabra, sino para que los prepare¹⁵, en un sentido más amplio, o los “encante”, para usar la palabra de Rosita.

Unos días después, una vez que el *Sirinu* haya hecho su parte, los músicos vuelven por sus instrumentos. Entonces, ya junto con la comunidad, empieza la *Fiesta*, donde los pájaros traen del cielo nuevos cantos, y los músicos, escuchándolos, componen nuevas melodías que podrán ser usadas en el siguiente ciclo de eventos de la comunidad, como la siembra, la cosecha, un nacimiento o una muerte, entre otros. La danza también está presente en este ritual, donde se baila imitando a los pájaros para que éstos se acerquen trayendo más melodías.

Notemos, entonces, que este ritual musical, que da inicio a un ciclo dentro del *ayllu*, empieza con una divinidad, buscando el consentimiento del *Sirinu*, y se cierra con la naturaleza, incorporando el canto de los pájaros. Pero además del diálogo entre mito y naturaleza, también los tres mundos, o *pachas*, trabajan de forma complementaria para llegar a esta creación musical: del *Uku Pacha* tenemos al *Sirinu*, que preparó los instrumentos; en el *Qanaq Pacha* tenemos a los pájaros, que traen nuevos cantos del cielo; y en el *Kay Pacha* está la comunidad, haciendo música ya en armonía con los otros dos mundos.

Al entender la importancia de estos mitos, entidades y naturaleza para esta cultura, no debería sorprendernos la reacción que tiene un grupo de la comunidad al descubrir que, unos días antes de la *Fiesta*, algunos de los cineastas salieron a cazar pájaros por mera diversión. En esta escena, en que los cineastas están rodeados y asustados, salen a relucir sus verdaderos y más oscuros sentimientos hacia los indios, ya sin el velo de lo “socialmente aceptable” o lo “políticamente correcto”. Al día siguiente, con la situación bajo control y un pedido de disculpas, vuelve el velo a cubrir aquello que en el fondo nunca deja de estar a la vista. Esta escena debería hacernos pensar, si no nos hemos dado cuenta ya, que donde hay pequeñas señales de prejuicio, el problema es siempre mucho más profundo.

Un elemento que sorprende en la película es que, cuando los cineastas finalmente obtienen autorización para participar de la *Fiesta*, después de haber entendido que debían

14 Se refiere a los tres “mundos” o *pachas* de la cosmovisión andina: *Qanaq Pacha*, *Kay Pacha* y *Uku Pacha*. Aunque éstos hoy se confunden con cielo, tierra e infierno, respectivamente, se trata en realidad de una división muy diferente, y de una creencia fundamental en las culturas andinas. Para más información sobre el tema, ver Albó (2000) y Rivera (2010).

15 Muchas veces, dependiendo del evento, de la comunidad, y por supuesto de los instrumentos, éstos últimos se dejan cerca de una fuente de agua, como un río o lago. Es el caso, por ejemplo, de las *tarkas*, instrumentos de viento que se tocan solamente en época de lluvia, desde noviembre hasta marzo, aproximadamente. Por lo tanto, es muy probable que, dependiendo del lugar donde se dejan los instrumentos, éstos sufran cambios en sus sonidos por causa de la humedad. Quiero decir con esto que, además de la influencia en el estado, la disposición, la sensibilidad de los músicos, el ritual también puede producir cambios acústicos en los instrumentos.

pedir autorización a toda la comunidad, ellos no logran escuchar el canto de los pájaros. Y no solamente eso, sino que ni siquiera sus grabadoras captan esos sonidos. Tal como Ximena (Tatiana Ávila) le explica al director, “ellos escuchan y nosotros no, ellos miran a una distancia increíble, y nosotros, porque tenemos nuestras narices pegadas a las cuatro esquinas de las calles, nos hemos vuelto tan miopes, con tantos ruidos nos hemos vuelto sordos...”.

Más allá de los problemas de los oídos urbanos, bombardeados constantemente por ruidos de máquinas, es evidente que, al no comprender ni participar plenamente del ritual, al no respetar a la naturaleza ni entender la importancia que ésta tiene en el proceso de creación musical de la comunidad, y finalmente, al estar pendientes de la captación de sonidos e imágenes, la experiencia sonora del grupo de cineastas será diferente de aquella vivida por la comunidad.

Un sonido es un fenómeno acústico, por supuesto, pero es también una experiencia cultural, y en esa experiencia no solamente participa el oído, sino todos los sentidos, y juegan un papel fundamental la receptividad, el estado de ánimo, el ambiente, la iluminación, entre tantos otros factores. Y es por eso que los rituales hacen parte de la música en todas las culturas. Eliminarlos, en el intento de llegar directamente al “producto final”, nos dará una experiencia musical fragmentada. Así, podemos entender la metáfora detrás de este raro suceso, el de no lograr escuchar el canto de los pájaros. No se trata de los sonidos como fenómenos acústicos, sino de la construcción cultural alrededor de ellos, que los hace orgánicos, que les da significado y sentido para quienes participan de esa experiencia. Y por supuesto todo eso tampoco puede ser captado por una grabadora.

Haciendo un pequeño paréntesis, pero sin salir del tema, quizás sea importante discutir brevemente la construcción cultural de la música. Así como crecemos escuchando los fonemas y sonoridades de nuestro idioma materno, también la música que escuchamos va moldeando o educando a nuestros oídos. En el mundo occidental, la gran mayoría de toda la música que escuchamos está construida o compuesta dentro del sistema *tonal*¹⁶ de *afinación temperada*¹⁷. En otras culturas, como las andinas, las afinaciones no son precisas, y aquello que nosotros podríamos considerar como “desafinación” puede ser una parte estructural de ciertas expresiones musicales. Sin embargo, cuando desde nuestra cultura occidental escuchamos algo que consideramos desafinado, nuestros oídos *temperados* nos avisan que está “mal” y lo corrigen internamente. De la misma forma, en construcciones musicales donde los sonidos no siguen una jerarquía, el oído *tonal* se las designará, escuchando por lo tanto tensiones y relajamientos.

Es interesante conocer, como ejemplo, el caso de la música pentatónica¹⁸ andina. Con la colonización, esta construcción musical pasó a ser interpretada con una afinación *temperada*, y a seguir funciones jerárquicas propias de la música *tonal*. Sin embargo, un análisis más atento nos mostrará que, así como en el sincretismo religioso las creencias y divinidades de las culturas indígenas se mantienen bajo el disfraz de nombres e imágenes del

16 Basado en una escala de 7 notas (por ejemplo: do, re, mi, fa, sol, la, sí), donde cada una cumple una función dentro de una jerarquía. De acuerdo a esa función, se generan las tensiones y los relajamientos que dan movimiento a la música tonal.

17 Esto quiere decir que una octava (la distancia entre una nota *do* y la siguiente nota *do*, por ejemplo) es dividida en 12 partes exactamente iguales, llamadas *semitonos*.

18 La música pentatónica está compuesta por 5 notas. Esta construcción musical está presente en muchas culturas y regiones del mundo, aunque cada región tiene una forma muy diferente de afinar, relacionar e interpretar estas notas.

catolicismo, también bajo la música pentatónica occidentalizada se esconden, hasta hoy, melodías libres de afinaciones precisas y de jerarquías tonales.

No quiero extenderme en esta discusión, que puede ser técnica en gran medida. Sin embargo, planteo esta pequeña digresión para apuntar que también el oído es pasible de colonización, y por lo tanto requiere algún tipo de deconstrucción para ser receptivo a otros sonidos culturales¹⁹.

Volviendo a nuestra metáfora, es evidente que ésta no se refiere únicamente a la música. La imposibilidad del grupo de cineastas de escuchar el canto de los pájaros representa la dificultad, o la falta de voluntad, o ambas, que tiene la sociedad urbana, mestiza, occidentalizada de Bolivia, de convivir, de comprender, de sentir, de ver, de escuchar a los pueblos indígenas, que son además mayoría en este país.

El problema de la convivencia de estos mundos es ya bastante antiguo y no es exclusivo de Bolivia, como podemos ver en el siguiente texto, escrito en 1950 por el peruano José María Arguedas:

¿Hasta cuándo durará la dualidad trágica de lo indio y lo occidental en estos países descendientes del Tahuantinsuyo y de España? ¿Qué profundidad tiene ahora la corriente que los separa? Una angustia creciente oprime a quien desde lo interno del drama contempla el porvenir. Este pueblo empeinado –el indio– que transforma todo lo ajeno antes de incorporarlo a su mundo, que no se deja ni destruir, ha demostrado que no cederá sino ante una solución total (ARGUEDAS, 2011, p. 14).

Lo expuesto por José María Arguedas nos ayuda a entender cuán profunda y compleja es la problemática presentada en la película, cuyo análisis evidentemente no se agota en este texto.

Para concluir, si el largometraje nos deja una chispa de esperanza, ésta es la *illa*²⁰ que Rosita obsequia a Fernando. Quizás debemos preguntarnos, por un lado, qué lo hace único merecedor de ese obsequio entre todo el grupo, y por otro, qué podemos hacer para dejar de pensarnos tan altiva y orgullosamente “universales”, condición primera para que comprendamos otras formas de llamarse, de hablar, de pensar. Quizás debemos preguntarnos, en otras palabras, de qué debemos despojarnos *para recibir el canto de los pájaros*.

19 Para más información sobre teoría musical, ver Aharonián (2002). Sobre música y colonización, ver Acosta (1982) e Aharonián (2010). Sobre música andina, ver Aretz (2003).

20 Especie de amuleto que representa o trae algo como amor, sabiduría, salud, o en este caso, la capacidad de recibir el canto de los pájaros.

Referencias

ACOSTA, Leonardo. *Música y descolonización*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982.

AHARONIÁN, Coriún. *Introducción a la música*. Montevideo: Tacuabé, 2002.

AHARONIÁN, Coriún. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo: Tacuabé, 2010.

ALBÓ, Xavier. Preguntas a los historiadores desde los ritos andinos actuales. *Cristianismo y poder en el Perú colonial*. Cuzco: Fundación Kuraka, 2000.

ARETZ, Isabel. *Música prehispánica de las altas culturas andinas*. Buenos Aires: Lumen, 2003.

ARGUEDAS, Alcides. *Raza de Bronce*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2006.

ARGUEDAS, José María. La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. In: ARGUEDAS, José María. *Yawar Fiesta*. Lima: Editorial Horizonte, 2011. p. 14.

ARMAS, Fernando Asin. Religión, género y construcción de una sexualidad en los Andes (Siglos XVI y XVII): un acercamiento provisional. *Revista de Indias*, Madrid, v. LXI, n. 23, p. 673, 2001.

CAMACHO SILVA, Iván Roberto; QUISPE CHAMBE, Rosmery. Historia de la comunidad lacustre de Jancko Amaya. *Revista Fuentes*, La Paz, v. 8, n. 32, p. 37-49, 2014. Disponible en: <https://bit.ly/2E0r9At>. Acceso en: 21 fev. 2020.

DÍAZ VILLAMIL, Antonio. *La niña de sus ojos*. La Paz: Librería Editorial Juventud, 1991.

FERNÁNDEZ, Gerardo Juárez. Testimonio Kallawaya. Medicina Indígena en la Ciudad de La Paz (Bolivia). *Asclepio: Revista de Historia de la Medicina y la Ciencia*, Madrid, v. LIII, n. 1, p. 245-280, 2001.

FRANCO, Rolando; LEÓN, Arturo; ATRIA, Raúl (coord.). *Estratificación y movilidad social en América Latina: transformaciones estructurales de un cuarto de siglo*. Santiago: LOM Ediciones, 2007.

GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert, 1980.

HARRIS, Olivia. Los muertos y los diablos entre los laymi de Bolivia. *Revista Chungará*, Arica, v. 11, p. 135-152, 1983.

LEWIN, Boleslao. *La rebelión de Tupac Amaru y los orígenes de la independencia de Hispanoamérica*. Buenos Aires: Sociedad Editorial Latinoamericana, 1967, n.p.

MICHEL, Andrée. Los estereotipos sexistas en la escuela y en los manuales escolares. *Educere: Perspectiva de Género*, Mérida, v. 5, n. 12, p. 67-77, 2001.

OSORIO, Oscar. Alcides Arguedas: el dolor de ser boliviano. *Revista Poligramas*, Cali, n. 20, p. 169-186, 2003.

PARA RECIBIR el canto de los pájaros. Dirección: Jorge Sanjinés. Intérpretes: Guido Arce, Marcelo Guzmán, Reynaldo Yujra *et al.* La Paz: Grupo Ukamau, 1995. 1 DVD (97 min), son., color.

QUISPE, Walter Medina. *Aymara: cultura y tradición de un pueblo milenario*. Arica: Ministerio de Planificación y Cooperación, [19--?].

RIVERA, Silvia Cusicanqui *et al.* *Principio Potosí Reverso*. La Paz: Departamento de Actividades Editoriales del MNCARS, 2010.

SANJINÉS, Jorge. ¿Qué es y qué ha sido el cine del grupo Ukamau? 2004. Disponible en: <https://bit.ly/30zl3ik>. Acceso en: 8 jan. 2018.

VISIBILIZAR LO INDÍGENA: HACIA LA SUPERACIÓN DEL CAPITALISMO EN AMÉRICA LATINA. EL DEBATE SOBRE *SERRAS DA DESORDEM*

Félix Pablo Friggeri

Introducción

Este artículo presenta algunas reflexiones en torno al debate que surge en relación a la película *Serras da Desordem* (SERRAS..., 2006) dirigida por el cineasta ítalo-brasileño Andrea Tonacci. La obra se estrenó en 2006, pero fue parte del ciclo de debates organizado por compañeros de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana (UNILA) en Foz do Iguaçu en 2013. Hago, primero, una breve presentación de la realidad que genera la película y del carácter de la misma.

Los Awá-Guajá son un pueblo indígena de la Amazonía Oriental en la zona oeste del estado de Maranhão (antiguamente también estuvieron en el norte de Tocantins y el este de Pará), que pertenecen a la familia lingüística Tupi-Guarani. Conocidos por su habilidad en la caza, viven en pequeñas comunidades unidas por redes de caminos. El contacto más institucionalizado con las comunidades Awá-Guajá fue realizado recién en 1973 y tuvo los impactos iniciales de muertes atribuidas a enfermedades por un buen tiempo. En su territorio ocurrió una importante intervención de la *Companhia Vale do Rio Doce* y su *Projeto Grande Carajás* –dedicado a la minería de hierro y la instalación del ferrocarril–, que tuvo y tiene gran impacto en las comunidades. Actualmente, parte de este pueblo vive aldeado con relaciones con la *Fundação Nacional do Índio* (Funai), el organismo estatal brasileño encargado de relacionarse con los pueblos indígenas; otra parte vive en la selva sin contacto formal (YOKOI, 2014).

La historia de Karapiru –que relata la película– tiene que ver con que su comunidad fue masacrada en 1978 por un ataque de *fazendeiros* (hacendados) y él logra huir con parte de ella. Uno de sus hijos queda atrapado en un alambrado, y el resto de la familia que va con él va muriendo en el camino hasta que él tiene que seguir solo su fuga. En noviembre de 1988 es encontrado en Santa Luzia, en el interior de Bahia, donde convivía con una familia, a 2.000 km de donde había empezado su huida. Es llevado a Brasilia donde es identificado por un joven intérprete de 18 años que había sido rescatado de un hacendado que lo maltrataba unos diez años antes. En poco tiempo se dan cuenta que son padre e hijo. Este hijo lleva al padre a la aldea donde vive la familia ahora en una vida distinta a la que llevaban cuando Karapiru había comenzado su huida (FORLINE; TONACCI, 2006; FRANCA, 2008; SOUZA, 2010).

La película hace una mezcla entre documental y ficción, pero los actores son básicamente los mismos protagonistas de la historia que se relata. Más allá de los méritos o deméritos de la obra, su difusión logra suscitar el debate sobre lo indígena, visibilizar lo indígena. El trabajo que presento tiene que ver con esta realidad: con el debate que la visibilización de lo indígena suscita.

Como primer tema de este debate propongo ir a las raíces del atropello al mundo indígena en América Latina en nuestra contemporaneidad. Para abordar esto analizo dos características básicas del actual capitalismo neoliberal: la violencia y el cinismo. Los efectos que causan estos componentes del capitalismo en el mundo indígena tienen una particular evidencia y profundidad.

En un segundo punto, abordo cómo desde la visibilización de la problemática indígena hay que replantear la agenda de Derechos Humanos en nuestra América Latina actual. Propongo cuatro puntos que no deberían faltar y que no siempre son considerados claramente en esta agenda: el extractivismo (en sus diversas formas, incluyendo claramente el agronegocio, la minería y la explotación forestal); el poder de los medios concentrados de “comunicación”; el papel del poder judicial; y los efectos de la financierización del capitalismo.

En un tercer punto abordo la potencialidad alternativa que tiene el mundo indígena para un proceso revolucionario tanto en lo epistémico como en lo político en América Latina. Recupero aquí elementos del pensamiento de José Carlos Mariátegui y, también, planteos de los movimientos indígenas latinoamericanos.

En un cuarto y último punto, me refiero a la problemática ambiental en la Amazonía y enfoco muy especialmente en la potencialidad de los llamados Derechos de la Naturaleza, sobre todo si son pensados desde el pensamiento cosmovisional indígena. Es un tema que tiene formulaciones externas a la región, pero que, a partir sobre todo de su consagración constitucional en el Ecuador, presenta posibilidades de ser elaborado con una riqueza y originalidad inmensas si sus fuentes epistémicas se referencian en la praxis y la reflexión indígena latinoamericana en este tema.

Concluyo destacando la importancia de la visibilización de lo indígena –propuesta por la película– para la comprensión de la problemática profunda latinoamericana y para la búsqueda original y creativa de alternativas superadoras del capitalismo en nuestra región.

El carácter violento y cínico del capitalismo

La película en cuestión nos enfrenta fuertemente con el tremendo impacto de la violencia hacia las comunidades indígenas que es el que desencadena la trama histórica que es presentada en ella. Esta violencia no se configura como algo personal o aislado, es algo que de distintas formas golpea en amplios sectores populares y muy especialmente en el mundo campesino y el indígena.

Uno podría objetar a estas primeras afirmaciones que el atropello al mundo indígena es un hecho que en América Latina precede a la maduración del capitalismo y esto es cierto. Pero, como lo explicaran admirablemente Aníbal Quijano (2000) y Enrique Dussel (2000), justamente esta violencia colonial en nuestra región es clave para la configuración capitalista y para el primer gran impulso de mundialización de esta configuración.

De esta región salió el oro, la plata y las piedras preciosas que financiarían la expansión del imperio español, pero, sobre todo, el surgimiento del capitalismo en la Europa central. Esta riqueza hizo bascular el centro del sistema mundial de Asia (que tenía su propia crisis interna, en particular la China) a Europa (ACOSTA, 2010, p. 12).

Así, “el fenómeno de la explotación colonial” encamina sus resultados mediatamente hacia la constitución del modo de producción capitalista. Sin la colonización de América y la constitución de la colonialidad del poder, el capitalismo “con toda probabilidad no habría podido desarrollarse de otro modo” (QUIJANO, 2000, p. 220).

El planteo de Karl Marx sobre los procesos de acumulación originaria da elementos para la comprensión de lo que está pasando. Sobre este tema existe una discusión de si se trata solamente de un hecho histórico determinado o si está relacionado al carácter continuo del capitalismo. Marx da elementos para pensar en un carácter continuo cuando habla de la reproducción de esta relación que configura el capital:

La relación del capital presupone la escisión entre los trabajadores y la propiedad sobre las condiciones de realización del trabajo. Una vez establecida la producción capitalista, la misma no sólo mantiene esa división, sino que la reproduce en escala cada vez mayor. [...] El proceso de escisión, pues, abarca en realidad toda la historia del desarrollo de la moderna sociedad burguesa (MARX, 2009, p. 893).

Y aclara que las confusiones vienen de la versión burguesa de la historia que presenta esta escisión como “emancipación”. Para luego hablar de “momentos” especialmente violentos en este proceso:

En la historia del proceso de escisión hacen época, desde el punto de vista histórico, los momentos en que se separa súbita y violentamente a grandes masas humanas de sus medios de subsistencia y de producción [...] La expropiación que despoja de la tierra al trabajador, constituye el fundamento de todo el proceso (MARX, 2009, p. 895).

Esta característica está relacionada a los “métodos de la acumulación originaria del capital” que comprenden “una serie de métodos violentos” (MARX, 2009, p. 952). Especialmente este carácter continuo de la acumulación originaria y su carácter violento ha sido resaltado en la relación colonial expresada luego en la subordinación del Sur político al norte en la economía mundial (DE ÁNGELIS, 2012, p. 2).

Cuando Rosa Luxemburgo analiza el avance del capitalismo sobre ámbitos que tienen otro tipo de organización sostiene que cuando el avance capitalista se topa con “relaciones sociales de producción no capitalistas [...] para superar la resistencia al avance del capital que surge de dicho choque, el capital debe recurrir a la violencia militar y política”, por eso se habla de “acumulación primitiva inherente y continua” indicando que la desapropiación “es permanente y constitutiva del sistema capitalista” (DE ÁNGELIS, 2012, p. 4). En esta autora el planteo tiene que ver con la dinámica imperialista del capitalismo ya que “el capitalismo propiamente dicho’ en los centros imperialistas, depende para su reproducción ampliada de la subyugación de nuevas poblaciones a las relaciones de intercambio capitalista” (BONEFELD, 2012). Este proceso instala brutalmente la relación del capital, mercantiliza regiones y poblaciones que viven de una forma exterior al capitalismo. Es inherente a la constitución del capitalismo esta forma violenta de instalarse desarticulando la sociedad y desmovilizándola a través de una “pertinaz represión” (DELICH, 1979, p. 3).

Y esto se renovó, de una manera pionera, en nuestra región durante el período de las dictaduras militares que tuvieron como propósito abrir las puertas a la experiencia neoliberal en la región con forma de “experiencia piloto” para el mundo entero.

Este carácter violento del capitalismo –expresado nuevamente con claridad en su versión actual neoliberal– contiene su complementación concordante en la configuración de un “capitalismo cínico”. Para algunos autores ésta es la “especificidad” de la “fase actual” de la mundialización capitalista (ARIZMENDI; BOLTVINIK, 2007, p. 34). En la denominación coinciden una serie de autores latinoamericanos muy importantes: el alemán-costarricense Franz Hinkelammert, el argentino Enrique Dussel, el ecuatoriano Bolívar Echeverría, el mexicano Luis Arizmendi y otros más. Algunos de estos autores hablan directamente del capitalismo neoliberal como “capitalismo cínico”, en calidad de sinónimos. La diferencia con la forma anterior –para Hinkelammert– es que el primer capitalismo liberal tenía características de “capitalismo utópico” ya que pretendía convencer de que “el capitalismo realiza algún interés general”, pero en las décadas del 1980 y 1990 se evolucionó hacia otra postura en la que ya “no hay ninguna pretensión de la razón” sino “juicios de hecho” que reivindican una “destrucción creadora” que hay que aceptar por no haber alternativa (HINKELAMMERT, 1998, p. 256). Arizmendi sostiene que, luego de los “treinta gloriosos” años de crecimiento capitalista en respuesta a la crisis del 29, “la mundialización capitalista se volcó sobre su configuración cínica” (ARIZMENDI, 2006, p. 42). En forma muy cercana, Carcanholo habla de un “discurso hipócrita” cuando se intentan exponer argumentos con apariencia socialdemócrata o humanista para defender el neoliberalismo, y que el “neoliberalismo cínico” tuvo una actitud defensiva luego de la crisis del 2001, pero que no estaba derrotado (CARCANHOLO, 2005). Siguiendo este razonamiento podríamos afirmar hoy que a partir de la situación de “empate catastrófico” que caracteriza nuestra región –y que algunos llaman “fin de ciclo populista”– ese neoliberalismo cínico ha pasado claramente a la ofensiva y que, aunque no se abandonó el discurso hipócrita, va apareciendo cada vez con mayor nitidez.

El cinismo intenta presentar como “natural” la violencia, despreocupándose de cualquier responsabilidad, vergüenza, remordimiento, culpa, frente a ella. Tiene que ser así, porque así “es” naturalmente el mundo. El mundo es, solamente, el mundo del mercado. Todo lo demás sobra y molesta. Tiene que ser eliminado y no hay por qué ver nada malo en su eliminación, sea de la forma que fuere.

Aquí tendríamos la primera característica del “capitalismo cínico” y es que *afirma la ausencia de alternativas*. No existen. Lo que hay es lo que puede y debe haber. Es inútil y sin sentido pensar en otra cosa, y, menos, luchar por ella.

La respuesta cínica hoy en boga es, que no hay nada en juego. [...] valores como la justicia [...] están en conflicto con una realidad, a la cual solamente distorsionan [...] nos impiden ser realistas: esto es el cinismo al cual nos enfrentamos. De esta manera, todos los movimientos alternativos son tildados de altamente irrealistas, peligrosos. Impiden ser realistas (HINKELAMMERT, 2003, p. 268-269).

Una segunda característica es que esta “realidad” que es afirmada como única existente y como única posible se convierte en norma de lo que debe ser. Es la “*normatividad de lo fáctico*”. Esta se configura manteniendo la presencia de un “ethos autoritario” proveniente de la instalación del neoliberalismo en la región de la mano, principalmente, de las dictaduras militares, y se complementa con un “ethos nihilista” (ACOSTA, 2003, p. 44): así se unen violencia y cinismo. Las cosas son así: tremendas, inhumanas, destructivas, pero esa es la única realidad y no se puede ir contra ella, al contrario, hay que adherirse a este movi-

miento destructivo de la historia. Así conforma una postura antiutópica que es utilizada con una pretensión legitimadora (ACOSTA, 2003, p. 46).

De la “simple tesis” de que no hay alternativas, se pasa sin mediaciones a la afirmación normativa, sobre la base de la supuesta inexistencia actual y potencial de otra realidad.

Como no hay alternativa, estos juicios de hecho se transforman en deber. ¿El mercado es un fetichismo? Se contesta: sí, pero lo es ¿y qué? Si lo es, también tiene que serlo, porque alternativa no hay. Eso se hace con los otros juicios de hecho subyacentes a la crítica clásica del capitalismo. ¿El capitalismo es un sistema de explotación? ¿y qué? ¿El capitalismo destruye al ser humano y a la naturaleza? ¿y qué? ¿Por qué no, si el mundo es así y si no hay alternativa? (HINKELAMMERT, 1998, p. 259).

La tercera característica es que esta “realidad” construida desde el discurso del poder es afirmada negando la realidad de la Otredad. Negando las potencialidades creativas, comunitarias, humanas. Ni el hombre, ni la sociedad pueden ser otra cosa, hay una “negación de la realidad en sentido de las condiciones de posibilidad de la vida humana”. En forma relativamente distinta al “capitalismo utópico” que veía en el “automatismo del mercado” una “tendencia pretendida al equilibrio de la mano invisible” y se encargaba de “producir la identidad utópica entre intereses particulares y generales”, ahora “el capitalismo cínico renuncia a la afirmación de tales tendencias al equilibrio o las vacía”, pueden ser planteadas verbalmente solo para propaganda, pero evitando dar pie a la crítica. Hinkelammert destaca a Fernando Henrique Cardoso como “maestro de este juego” (HINKELAMMERT, 1998, p. 261). Es una realidad imaginada e impuesta por una hiperminoría en la cual todos tenemos que hundirnos:

El sistema parece ahora producir él mismo su realidad en la cual se desenvuelve. No se reconoce ninguna referencia relevante fuera del sistema para poder referirse a ella para una crítica del sistema. De esta manera el sistema se tautologiza. El sistema es todo, inclusive la realidad misma. Se ha totalizado (HINKELAMMERT, 1998, p. 266).

La cuarta característica es que se parte de una teoría económica abstracta para explicar toda esta “realidad” imaginada. Es “una teoría que no habla más de la realidad [...] solamente de la institución del mercado, sin referirla en lo más mínimo a realidad concreta alguna en la cual los mercados se desenvuelven”. Para ella “los seres humanos no tienen necesidades, sino propensiones a consumir [...] es homo economicus”. Se celebra cada paso destructivo del sistema –que aparece como inevitable– hacia una “promesa vacía del futuro”. Con esto “no hay inhumanidad que no se pueda cometer bajo la protección de este escudo utopista” (HINKELAMMERT, 1998, p. 262-263).

Y como quinta característica, como el mundo es teóricamente solo mercado, es solo el sistema del juego de la oferta y la demanda, cualquier acción que cuestione esto es una “distorsión” del mercado, las personas, comunidades, pueblos que quieran vivir algo distinto y, menos, contrario son negados. Nadie puede, ni debe distorsionar este juego. Y si alguien se obstina debe ser suprimido. Por eso implica la *negación del sujeto histórico*.

De estos desarrollos se sigue la eliminación actual absoluta del ser humano (como sujeto) que hoy en día se implementan en las ciencias económicas. Esta eliminación del sujeto es tan cínica como lo es la teoría económica dominante. Se reduce al ser

humano a ser capital humano. [...] Esto fue fundamentado por Gary Becker quien por ello recibió el Premio Nobel de Economía en 1992. [...] el pensamiento antihumano alcanzó su forma probablemente más extrema, y con ello se elimina los últimos límites para el desarrollo del totalitarismo del mercado. [...] Esto significa que ahora todo es posible (HINKELAMMERT, 2015, p. 70).

La sexta característica es que su lógica *se basa en una “razón cínica”* –como lo expone Dussel–. Esta “es la razón del que tiene poder [...] no acepta argumentos, ni entra en debates ni discusiones que puedan poner en cuestión su poder”. Es solamente una “apariencia de fundamentación racional” (DUSSEL, 2002) que en realidad está afirmando lo más irracional que existe: la injusticia (CULLEN, 1984, p. 35). Es una razón pseudoreligiosa: aquel “fetichismo de la mercancía” que Marx denunciaba como una “gran idolatría moderna” es respondido por los “teóricos del marketing” sosteniendo que “la mercancía no es un ídolo, sino es el Dios verdadero de nuestro tiempo” (HINKELAMMERT, 2015, p. 258).

La expresión de este discurso muestra dos facetas del cinismo. Por un lado, es el cinismo “de propaganda” que afirma –sin absolutamente creer en ello– que esto que proponen es “lo bueno”, rescatando elementos de aquel “capitalismo utópico”. Aquí entra lo que se ha dado en llamar la posverdad, un eufemismo para mentir descaradamente. Se puede afirmar cualquier cosa sin ningún tipo de reparo ni vergüenza, porque se goza de una impunidad dada fundamentalmente por la alianza con los medios concentrados de “comunicación” y con una gran parte del poder judicial. Por otro, en determinados ambientes, donde se siente que no hay o no pueden expresarse los cuestionamientos (ambientes patronales, ambientes de trabajo absolutamente dominados etc.) se expresa “convencidamente” la realidad que se ha construido sobre la base de creer solamente en su poder. “El cínico dice lo que es y lo que va a hacer” (HINKELAMMERT, 2015, p. 257). La impunidad que da el poder hace que, generalmente, en ambas ocasiones se dé un tono “despreocupado” a lo que se dice, típico del cinismo. Unido a una postura que niega el conflicto verdadero en las sociedades. La sociedad de mercado es armónica. Conflicto y lucha de clases son “distorsiones” de esta realidad.

La séptima característica es que *el argumento que se expone es tautológico*. En esto coinciden Hinkelammert y Dussel. Esta “pseudoargumentación” se corresponde con una postura etnocéntrica. Se “intenta desarrollar un argumento que lo inmuniza de entrar en toda argumentación ajena a la propia” (DUSSEL, 2002). Es un “argumento” irrefutable porque:

[...] una tautología no se puede refutar por medios teóricos. Se puede solamente develar el hecho de que se trata de una tautología. El argumento de este develamiento de la tautología no puede ser sino la referencia a la realidad como condición de posibilidad de la vida humana. La crítica no puede demostrar sino el proceso de destrucción de esta realidad por la tautologización del sistema (HINKELAMMERT, 1998, p. 267).

Además, en el terreno práctico, “el agente de la acción es el único juez que emite la razón que se propone para fundamentar su propia acción: el círculo se cierra en la pura identidad de la subjetividad autista, esquizoide, dogmática, fundamentalista, totalitaria”. Utilizado especialmente para definir a los “terroristas” –nominación descalificadora que sucede en esencial continuidad al viejo mote de “comunistas” de la Guerra Fría y que sirve para ser aplicado a islámicos, indígenas, y todo el que se oponga a la totalización capita-

lista– y decretar la orden de su desaparición, así “se ha llegado a la total irracionalidad. La Totalidad totalizada emite un juicio desde su propio fundamento. El Otro ha sido aniquilado como otro” (DUSSEL, 2002).

La octava característica es que esto *se corresponde con una postura política totalitaria y maniquea*. En la argumentación de Hinkelammert hay dos formas de explicar el camino a esta postura. Dos formas íntimamente relacionadas. Una es la del direccionamiento hacia el mercado total. La otra es la que arrancando de John Locke se explica como “poder despótico”.

Analiza el camino “hacia el mercado total” que “desemboca en la negativa más profunda del derecho a la vida de los hombres” y cita la insólita y abominable frase de Friedrich von Hayek que –en el contexto de la dictadura chilena– habla de la posibilidad de “sacrificar vidas individuales para preservar un número mayor de otras vidas” sobre la base de “las únicas reglas morales” que llevan al “cálculo de vidas: la propiedad y el contrato”, de aquí concluye Hinkelammert que “la aproximación al mercado total se transforma en un gran sacrificio de vidas humanas” y que “es difícil encontrar en todo el pensamiento moderno, un peor y más cínico colectivismo que este de Hayek” (HINKELAMMERT, 1984, p. 101-102). Se “parte de la asunción irrenunciable de que el mercado define los muertos y que, sobre ella, se plantea como imprimir a su destructividad por principio una forma útil y manejable” (HINKELAMMERT, 1998, p. 34).

El neoliberalismo cínico propone una “utopía antiutópica” hacia el mercado total, anuncia que el camino realista es la destrucción. Vendrá como “producto de la eliminación del salario mínimo, de la redistribución de ingresos, de cualquier política de empleo, de la protección del medio ambiente, de los programas sociales y del servicio público de salud”. Solo así se logrará “la sociedad perfecta del mercado total” y los que se oponen “son las fuerzas del mal”. Porque “como en toda sociedad perfecta, los neoliberales también ven el mercado total luchando maniqueamente en contra de algún reino del mal” (HINKELAMMERT, 1998, p. 265).

Vuelve aquí la idea del “fin de la historia”:

La idea básica es la de que el capitalismo constituye la forma perfecta y final, última, de la organización de la sociedad. [...] La historia de la humanidad ha sido un proceso de crecimiento y perfeccionamiento para que se alcanzara y se construyera la sociedad capitalista desarrollada. El capitalismo es el fin de la historia, pues es la perfección (CARCANHOLO, 2005, p. 8).

La otra explicación está ligada a la postura cínica de John Locke, quien ubica a los que se oponen al capitalismo como actores de una “guerra injusta” lo cual los hace pasibles de perder su libertad –que, en principio, les hubiera correspondido como seres humanos– porque son merecedores de la pena de muerte, pero pueden encontrar algún patrón que les “retrase” esa condena “justa” “sirviéndose de él para su propia conveniencia” causándole así un beneficio al explotarlo. Si este infeliz alguna vez se niega a obedecer se vuelve a hacer pasible de la pena de muerte que tiene “justamente” decretada. Así,

[...] el vencedor adquiere un poder absolutamente arbitrario sobre él. Puede legítimamente matarlo, pero también puede retrasar su muerte para aprovecharse de su trabajo en términos de un trabajo forzado, y “con ello no le causa perjuicio alguno”. Si no lo quiere, mantiene la libertad de suicidarse. Locke sostiene este cinismo.

Insiste repetidas veces en esto como un hecho. Locke llama a este poder un “poder despótico (HINKELAMMERT, 2015, p. 88).

La novena característica, que deviene de la anterior, es que *el capitalismo cínico se corresponde con el carácter violento de manera que se concreta en una postura genocida*. Esto se expresa tanto en la política exterior imperial de la potencia dominante, como es los Estados Unidos, como en la política interior de los estados que se someten a sus políticas neoliberales.

La “razón” imperial para Dussel:

[...] permite no “entrar” en ninguna discusión racional con otros estados o pueblos. Cuando alguno de ellos opina lo contrario, el Estado hegemónico puede declararlo como su enemigo, “terrorista”, ya que se ha puesto por propia culpa fuera de la ley y de las razones dadas por Dios (evidentemente de las leyes y del Dios propios). Declarados a priori sin derechos humanos (como los prisioneros afganos en Guantánamo), toda guerra contra ellos (sea la del Iraq, en Kosovo o el Afganistán) es “guerra justa”. [...] El imperio define lo que es un terrorista, y declara deductiva y hermenéuticamente a partir de su definición quiénes son en concreto terroristas (sin ningún otro juez humano que pueda invalidar su decisión; falta todo criterio intersubjetivo, objetivo, exterior, internacional, que dé algún viso de justicia y equidad a su decisión) (DUSSEL, 2002).

El cinismo del gobierno norteamericano considera a los “desechables” como “fuera de la propia humanidad” (HINKELAMMERT, 2003, p. 95). Su lógica es la del “fin de la historia” entendida como autoeliminación de la humanidad misma. El poder imperial norteamericano se configuró como genocida y como cínico utilizando un discurso en defensa de la libertad, la democracia y los derechos humanos, exactamente lo mismo que tiende a eliminar para la inmensa mayoría de la humanidad. Hay una raíz argumentativa lockeana en la utilización del “poder despótico”, sobre todo “ad extra” del centro imperial (HINKELAMMERT, 1998, p. 268).

Y los estados sometidos a su poder implementan una política interior en la misma línea. Para ello tienen que establecer una característica autoritaria que posibilite imponer el sacrificio de las mayorías y la ganancia de una minoría ínfima:

Si el estado autoritario es el que ejerce la violencia destructiva, ésta es elogiada sin reservas por el discurso neoliberal. Se trataría, para él, de una violencia dialéctica: como si la sociedad no pudiera más que entregar a la desgracia y a la muerte a una parte de sí misma con el fin de rescatar de la crisis y la barbarie al resto, y garantizarle la abundancia y la civilización. Cuando su elogio es pasivo, el discurso neoliberal es simplemente un discurso cínico; cuando lo hace de manera militante se vuelve un discurso inconfundiblemente fascista. La violencia dialéctica de quienes resisten violentamente a la violencia destructiva merece en cambio una descalificación inmediata por parte del discurso neoliberal: como si fuera ella la violencia destructiva (ECHEVERRÍA, 1998, p. 382).

Hinkelammert y Mora Jiménez comentando a Adam Smith sostienen que el mercado actúa “como criterio de racionalidad” y ésta “se impone sobre el circuito natural de la vida humana, determinando quiénes viven y quiénes no”. La prosperidad “se basa en el sacrificio de los sobrantes” que produce el “dejar morir” en los sectores más pobres y explotados. Hoy ese principio smithiano se traduce como “víctimas de la libertad” (HINKELAMMERT;

MORA JIMÉNEZ, 2015, p. 27-28). Así se impone una “mística de la muerte” que radicaliza la pseudolegitimación de la explotación y la violencia y que “domina hoy de nuevo en Occidente”. Si se afirma la muerte ya no hay posibilidad de crítica, es una “antiutopía del heroísmo del suicidio colectivo de la humanidad”. Así “se marcha al infierno con los ojos abiertos. Y eso aparece como realismo (HINKELAMMERT, 1998, p. 267). Es que el egoísmo sin límites tiene solamente ese resultado: la muerte, y ese egoísmo es principio de la ausencia de ética en el planteo neoliberal:

El ser humano es esencialmente egoísta. El egoísmo, lejos de ser una desviación del comportamiento humano, está en la base de su propia constitución; es su propia naturaleza. La acción humana, cualquier que ella sea, siempre posee motivación egoísta. [...] El capitalismo se constituye y se organiza sobre la base de intenciones egoístas; se aprovecha de eso; transforma el interés personal y egoísta, como por arte de magia, en mecanismo propulsor de su funcionamiento y crecimiento. Convierte en gran virtud lo que era entendido como pecado; y eso liberta. La naturaleza egoísta puede ser plenamente realizada sin constreñimientos (CARCANHOLO, 2005, p. 8).

Hinkelammert plantea como en países claves de América Latina es el terrorismo de Estado el que impone las llamadas “medidas de ajuste estructural” que van “de la mano con la propagación de la ideología de la competitividad y de la eficiencia” como “eliminación de las distorsiones del mercado o de la eliminación de los ‘interruptores’ de la movilidad del mercado”. Así la economía es conducida “en términos de una guerra económica” que fuerzan ventajas comparativas y “el economista, y sobre todo el administrador de empresas, se convierten en asesores militares de esta guerra económica. Su función no es hacer teoría o entender qué significa esta manera de enfocar la economía, sino aportar para ganar la guerra. Por eso, la teoría económica y social se torna cínica.” Estas medidas de ajuste “sirven para preparar y limpiar el campo de batalla”, entre estas distorsiones a eliminar están las organizaciones populares, las reglamentaciones defensivas del medio ambiente y del nivel de vida de la población (HINKELAMMERT, 2003, p. 10).

Justamente por sus características violentas hay autores que ligan la característica cínica con una reedición del fascismo.

Su postulado central consiste en que asegurar el acceso al confort y la opulencia para una parte de la sociedad planetaria, ante todo para la sociedad occidental, ineludiblemente exige que otras sociedades del orbe deban ser sometidas bajo la violencia militar [...] la manu militari y la guerra tienen que asumirse como fundamento irrenunciable del progreso del siglo XXI (ARIZMENDI; BOLTVINIK, 2007, p. 43-44).

En esta configuración cínica no se apunta a un “Estado mínimo” sino que se intenta reconfigurarlo como “Estado autoritario”, sí se “retira la intervención del Estado como contrapeso ante la violencia anónima inmanente a su legalidad económica” (ARIZMENDI; BOLTVINIK, 2007, p. 39). Y se establece “una estrategia cínica de control de pobres” que viene de los primeros planteos de Hayek (ARIZMENDI; BOLTVINIK, 2007, p. 3).

Hacia una nueva agenda de los Derechos Humanos en América Latina

Planteo cuatro elementos, desde la problemática abordada, que entiendo necesario incorporar a la agenda latinoamericana de los Derechos Humanos para actualizarla y recentrarla en los más graves problemas populares.

Un primer elemento a destacar es la violación de los derechos humanos desde la concentración empresarial de los llamados medios de comunicación social. Es cada vez más claro como su accionar cercena el derecho a la información de los pueblos latinoamericanos y como colaboran con la violación de derechos humanos por parte de los poderes concentrados –de los cuales forman parte protagónica– ocultando los hechos y sus responsables mediatos e inmediatos, invisibilizando los reclamos por estos abusos y muchas veces haciendo el trabajo estigmatizador de las luchas populares. En este sentido, la película en cuestión, intenta un aporte interesante –el análisis sobre la calidad y pertinencia del mismo puede ser visto en artículos especializados que están citados en la bibliografía– pero, como casi toda la producción mediática solidaria, su repercusión masiva es limitada, sobre todo en comparación con el contenido del mensaje de los grandes medios concentrados que, en general, presentan visiones del mundo indígena como algo exótico a “nuestro mundo civilizado” pero desligándolo de contenido político contestatario. Otras veces –como, por ejemplo, en los casos del movimiento mapuche en Chile y Argentina– intentan clasificarlos dentro del discurso del poder yanqui de “terroristas”. Los grandes medios de comunicación son lo que podríamos llamar los agentes principales de “la Razón cínica” en nuestra región. Ellos construyen una visión radicalmente parcial y deformada de una pseudorrealidad que cumple la función de ocultar las problemáticas centrales de la población y de desviar su sentido fundamental. Esto es particularmente evidente en el Brasil contemporáneo.

Un segundo elemento es el Poder Judicial. Este tándem –medios concentrados y Poder Judicial, por lo menos en una buena parte de sus componentes– constituye una de las fracciones oligárquicas más importantes en el mismo Brasil como queda evidenciado en el caso del tratamiento del Operativo Lava Jato y derivados ilimitados. Uno legitima –el poder mediático– y el otro legaliza –el Poder Judicial– y la acción concreta de este tándem viene resultando contundente y mortal para las mayorías populares y para cualquier intento serio de construcción democrática.

Un tercer elemento es el extractivismo (abarcando el agronegocio, la minería, la extracción forestal y, de forma mediata, la construcción de fuentes de energía). Hay un problema básico y es que los países latinoamericanos no lograron superar su matriz primario-exportadora, aún con el impulso de gobiernos populistas y desarrollistas, el peso de la producción primaria sigue siendo preponderante en América Latina. Esto es indiscutible frente a gobiernos neoliberales, pero, sigue siendo clave para la lectura de las limitaciones que han tenido los gobiernos que –apresuradamente– fueron catalogados como “post-neoliberales” en nuestra región.

El cuarto es el poder financiero. La pregunta que, con todo derecho, puede hacerse el lector es qué puede tener que ver la historia de Karapiru con el mundo financiero. Parece difícil encontrar la relación entre ambos mundos. Y aquí, precisamente, está la clave del tema del poder financiero y de cómo afecta los derechos humanos de las mayorías populares en

América Latina. Si hay una característica central del poder financiero es lo que suele llamarse como “opacidad”. Es la acumulación lo que necesita constantemente la “desapropiación” para realizarse, y hoy la acumulación es con toda claridad, fundamentalmente financiera.

Potencialidades de los Movimientos Indígenas

Visibilizar lo indígena nos enfrenta radicalmente con lo más profundo de la problemática latinoamericana. También nos enfrenta con una fuente riquísima e indispensable a donde abreviar en busca de alternativas propias para la superación del capitalismo.

Esto fue captado profundamente por José Carlos Mariátegui. Él supo ver en la praxis ancestral y viva indígena un sustento para la superación del capitalismo, para la construcción de un socialismo indoamericano, propio (FLORES GALINDO, 2008, p. 360-361). En forma claramente distinta a la izquierda de su época, al trabajar en la organización partidaria de la izquierda de su país, “su finalidad es la de construir el socialismo peruano a partir de las tradiciones comunitarias del mundo indígena” (MELIS, 1996, p. 24). Al encontrar en los pueblos indígenas “la fuente principal de la energía revolucionaria” (FLORES GALINDO, 2008, p. 262) plantea una búsqueda latinoamericana del proletariado, convierte en pregunta lo que otros en la izquierda consideraban una certeza y coloca lo indígena en la centralidad de la construcción de un sujeto revolucionario propio en América Latina. Entendiendo la complejidad latinoamericana, por lo que se lo considera como el que gestó el embrión de la mirada de heterogeneidad estructural (QUIJANO, 2014, p. 288). Tiene la enorme virtualidad de que allí donde casi todos encontraban atraso, inmovilidad, barbarie, pasividad (STAVENHAGEN, 1996, p. 174), él encuentra la alternativa potencialmente superadora del capitalismo opresor. En el mundo indígena está la base del socialismo que América Latina necesita para superar su estructuración injusta:

Mariátegui convierte lo que desde el emplazamiento eurocéntrico infecto de positivismo aparecía como una “rémora”, un elemento de “atraso”, en “presuposición” para una “posición”, en historia asumida, en autofundamento o, dicho de otro modo: en elemento plenamente funcional a la sociedad autoemancipada, la sociedad futura. Las supuestas taras se convierten en estímulo. Las clases “residuales” se convierten en sujeto histórico (MAZZEO, 2009, p. 178).

Además, Mariátegui acierta al proponer para la lucha revolucionaria, una espiritualidad, una ética distinta, la búsqueda de un “hombre nuevo”. Su propuesta la resume en el concepto de “Alma Matinal”, él mismo sostiene que “el hombre nuevo es el hombre matinal” (MARIÁTEGUI, 2010, p. 38). Aquí hay un valioso aporte del mundo indígena que no concibe la praxis política separada de una profunda espiritualidad y cuyas propuestas abarcan fuertemente estos planteos. Esto se hace especialmente necesario cuando algunas propuestas revolucionarias, sobre todo las ligadas a una versión contradictoria del materialismo, no pudieron integrar ambos elementos lo que configuró problemas de valoración del mundo indígena y conflictos concretos con él de parte de los que pretendían estar a su favor.

Hay otro elemento clave que esboza Mariátegui y es el de la espacio-temporalidad que subyace a la búsqueda epistémica y política. Aquí también lo indígena significa un apoyo

clave para repensar las matrices modernas, tanto de la derecha procapitalista como de las izquierdas. Él supo encontrar:

[...] en el antiprogresismo soreliano un modo de desquiciar la temporalidad liberal (acumulativa, cuantitativa, homogénea) y de eludir el etapismo segundo internacionalista. Entonces la revolución podía devenir el acontecimiento que horadaba el tiempo uniforme y comunicar un futuro utópico (el socialismo) con un pasado mítico (el mundo indígena), mediante el gesto que descoyuntaba la temporalidad del progreso acumulativo (TERÁN, 2008, p. 181).

En clave descolonizadora, Mariátegui reivindica revolucionariamente la tradición popular indígena. Por eso realiza “un movimiento de ir hacia atrás para saltar hacia adelante, como capacidad prodigiosa de un tipo de marginalidad”, pensando la revolución desde allí como “un retorno hacia la comunidad indígena y el incario para saltar al socialismo” (TERÁN, 2008, p. 186).

El pasado incaico ha entrado en nuestra historia, reivindicado no por los tradicionalistas sino por los revolucionarios. En esto consiste la derrota del colonialismo, sobreviviente aún, en parte, como estado social –feudalismo, gamonalismo–, pero batido para siempre como espíritu. La revolución ha reivindicado nuestra más antigua tradición (MARIÁTEGUI, 1927, p. 343-344).

Se acerca aquí a las cosmovisiones indígenas que presentan una temporalidad “en espiral”. Hay un mirar hacia atrás para ir hacia adelante (MAMANI CONDORÍ, 2007, p. 304), en un movimiento que podríamos llamar “en espiral”¹ y que marca también la dinámica política dirigentes/comunidades porque para avanzar hay que volver a las bases (GUITARRA, 2009; VARGAS, 2009).

¿De dónde le viene la capacidad alternativa al capitalismo a los movimientos indígenas? Dussel habla de la “positiva exterioridad cultural”, con respecto al sistema capitalista, cuando se refiere al pueblo latinoamericano y de su capacidad liberadora. Él entiende que “Liberación [...] es tener la creatividad de ser realmente capaces de construir la novedad, un nuevo momento histórico desde la positiva exterioridad cultural de nuestro pueblo” (DUSSEL, 1977). Aunque el pueblo “en tanto oprimido” es parte del sistema (DUSSEL, 1986, p. 95), sin embargo, cuenta con este elemento propio, Otro, alternativo, que lo capacita para pensar y actuar en forma discordante con los principios del sistema que se pretende totalizante. Esto es especialmente relacionado al mundo indígena, podríamos decir con confianza que es el más exterior al capitalismo de todos los “mundos” culturales.

Sin caer en dicotomías, ni romantizaciones, el mundo indígena y su praxis de lucha por la vida, politizados de una forma muy potente a partir de las últimas dos décadas del siglo XX hasta la actualidad, constituyen una preciosa alternativa frente a lo que varios autores entienden como crisis civilizatoria del capitalismo moderno y colonial. Que contrasta con mayor claridad frente a esta versión sofisticada en sus tecnologías, pero brutal y mafiosa en la constitución periférica del neoliberalismo.

Esta “politización de lo étnico” tuvo su expresión en los principios cosmovisionales que ganaron relevancia principalmente en los procesos de reforma constitucional de Ecuador

1 “Tenemos el pasado presente. Tenemos que regresar hacia atrás para estar en el presente porque nos sirve mucho lo de ayer para hoy. Entonces, en este sentido es el espiral: salimos de nuestro interior y seguimos abriendo el espacio hacia atrás” (VARGAS, 2009).

y Bolivia, configurando una novedad mundial para el anquilosado mundo político posguerra fría y sus teorizaciones marcadas por una llamativa pobreza y falta de creatividad y fecundidad.

Entre esos principios cosmovisionales se destacó, y llegó a sintetizar para el mundo político la propuesta indígena, el del llamado Buen Vivir o Vivir Bien, traducciones que se presentaron para las expresiones quechua del Sumak Kawsay y aymara del Suma Qamaña respectivamente en las constituciones ecuatoriana y boliviana. Entre las riquezas de este principio cosmovisional está en que hace presente algo que está conformando las bases cosmovisionales de una gran variedad de pueblos indígenas en toda América Latina –no se puede afirmar de “todos” más que por alguna oposición explícita, por la incapacidad de tener estudiadas a fondo todas los pueblos y nacionalidades. La convicción de entender que un modo de vida ancestral contiene los elementos centrales de una vida plena, buena, agradable de vivir, está presente en una inmensa cantidad de nuestros pueblos originarios. Y en todos ellos con dos notas centrales: el valor de lo comunitario en la vida de las personas y el sentido de comunidad con la “naturaleza”.

La potencialidad político-epistémica de los Movimientos Indígenas es enorme. Por eso, cuando mediante la politización de lo étnico, producen organizaciones que representan fuertemente su praxis y la proyectan hacia un cuestionamiento de la sistematización capitalista y de la conformación oligárquica de los Estados que se colocan a su servicio, hacen surgir el miedo a los poderosos y son objeto de descalificaciones entre las cuales aparece fuertemente en los últimos tiempos la de “terroristas”. Es que, como decía uno de los líderes indígenas ecuatorianos:

Los gobiernos de turno que han sido la expresión del Estado neocolonial se preocupan por impedir que otras ideologías, que surgen desde otra concepción de vida, nacidas desde una cosmovisión originaria ancestral desde los pueblos y nacionalidades, tomen cuerpo y sean el dispositivo que moviliza a los pueblos y la sociedad hacia cambios más profundos (TENESACA CAGUANA, 2013, p. 13).

Claro que la oposición a la ideología capitalista de mercado es primariamente un fruto de la vida cotidiana misma, una vida en donde la política es concebida desde los criterios de la vida cotidiana. Hay un punto de partida que opera como base: esta misma vida cotidiana que es construida democráticamente, igualitariamente en las comunidades. Así la política no está autonomizada de la resolución de la vida comunitaria. Una forma de vida, de economía y de política que es Otra, que es positivamente exterior al capitalismo. Por eso: “el núcleo básico de los significados asociados al Sumak Kawsay y al Alli Kawsay tiene su origen y fundamento en las reglas de la vida comunitaria, familiar y vecinal; en las normas, obligaciones y compromisos de la vida en común” (CHURUCHUMBI, 2014, p. 89).

Además de que esta oposición es expresa:

El Sumak Kawsay está llamado a romper la economía hegemónica basada en el lucro, en la explotación del trabajo y de la naturaleza; el Sumak Kawsay cuestiona el capitalismo centralizado acaparador, depredador, egoísta, competitivo y excluyente. El Sumak Kawsay se basa en otra racionalidad, en la armonía entre las personas, entre las sociedades y la naturaleza, y para que haya una armonía necesitamos una economía comunitaria, recíproca, solidaria, con una visión de bienestar material y espiritual desde los pueblos y para los pueblos (TENESACA CAGUANA, 2013, p. 18).

Es importante que toda esta riqueza de los saberes populares encuentre caminos para poner en cuestión el modo de producir conocimiento oficializado que predomina, hijo de una modernidad fuertemente colonial y capitalista. Esto aportaría a un proceso de latinoamericanización y de compromiso político de los espacios de construcción de conocimientos revitalizándolos. Pero implica un proceso de alianza política del mundo académico con los movimientos populares que trae como contrapartida la renuncia a este tipo de alianza con el mundo empresarial, y esta renuncia acarrea también la de la dinámica de la privatización del conocimiento, la de la contribución al aumento de la desigualdad, la de la elitización de los espacios académicos, la del fortalecimiento de los aspectos represivos y monomaniacos de la lógica moderno-liberal. La implementación de este diálogo precisa tener base en la conciencia de la asimetría actual que existe para su realización, y por eso necesita de una actitud básica de discipulado del ámbito académico con respecto al mundo indígena. Esto puede abrir la posibilidad de comprensión y aprovechamiento de la riqueza de los planteos indígenas y ayudar a un diálogo, por lo menos en tendencia, respetuoso e igualitario. El principio de interculturalidad con todo su potencial crítico y revolucionario debe guiarlo como uno de los ejercicios básicos para darle vida epistémica y política.

Amazonía, ambientalismo y Derechos de la Naturaleza

Los Derechos de la Naturaleza tuvieron su consagración legal de rango constitucional en la Constitución Ecuatoriana de 2008. Esto constituyó una “definición pionera a nivel mundial” (ACOSTA, 2003, p. 20). Sostengo que quizás la palabra más importante que esta Constitución tiene es una “o”. Porque al reconocer estos derechos habla de Derechos de la Naturaleza “o” Pachamama. Esta pequeña interjección es fundamental porque habilita interpretar a la Naturaleza, no en sus distintas versiones occidentalizadas, sino “como Pachamama”, como es entendida desde los principios cosmovisionales indígenas del mundo andino.

Nos encontramos aquí, como muy bien lo ha destacado Gudynas, con un cambio de paradigma fundamental para una política creativamente latinoamericana. Se pasa del paradigma antropocéntrico, fruto de la modernidad y utilizado tanto por derechas como por izquierdas políticas, al paradigma biocéntrico, centrado en la vida, en su producción, crianza y cuidado. Es cierto que la idea de un paradigma biocéntrico formulada en esos términos viene de la ecología profunda que se desarrolló fundamentalmente en Europa y Estados Unidos, pero aquí los latinoamericanos tenemos una enorme ventaja epistémica para desarrollarla. El paradigma biocéntrico, pensado desde las cosmovisiones y las praxis indígenas en nuestra región, no es sólo una propuesta teórica que puede tener dimensiones de utopía a buscar. Para nosotros es una realidad vivida, ancestral y resistente, por miles de años, por comunidades enteras que confrontan al embate colonial. Es una realidad viva, vigente. Pero también con lastimaduras, ambigüedades, como todo lo humano y, mucho más, como todo lo humano perseguido y atacado por los poderes más potentes.

En las cosmovisiones indígenas sigue vive la ancestral continuidad de hombre y “naturaleza” y esto contradice uno de los principios claves de la modernidad occidental, colonial y capitalista que propugnaron su escisión. El mundo occidental, aún desde posturas de izquierda, carga muchas veces esa escisión en sus matrices de pensamiento. Íntimamente

unido a esto está la convicción de que la relación hombre-naturaleza es fundamentalmente una relación de reciprocidad, ya que el convivir, la vida compartida “no se remite sólo al mundo humano, sino que alcanza también al mundo natural y al mundo sagrado” (GARCÍA MIRANDA, 2007, p. 79). Es que “[...] la expresión ‘Kawsay’ significa vida, existencia, vivencia y convivencia, y se refiere a la vida de las personas, tanto como la de las plantas, animales, cerros o manantiales” (CHURUCHUMBI, 2014, p. 64). La vida, en las cosmovisiones indígenas no puede pensarse como escindida entre seres animados e inanimados, la vida expresa una relacionalidad total que existe en el Pacha. Aquella relación de dominación y explotación, con la que piensa occidentalmente a la naturaleza, es más bien, en las cosmovisiones indígenas, una relación de pertenencia: “pertenecemos a la Pachamama, porque ella nos da el sustento de la vida y nuestros malkus nacieron de su entraña, y, al terminar su ciclo de vida, se convierten en la misma tierra” (MOVIMIENTO INDIO TUPAJ KATARI apud BOTERO VILLEGAS, 2001, p. 55-56).

Así, en América Latina, podemos desarrollar con muchísima más riqueza y autoridad la reflexión y la praxis, tanto de los Derechos de la Naturaleza, como del Paradigma Biocéntrico que la enmarca. Por supuesto, dicho esto, con todo respeto y aprecio por los grandes aportes hechos especialmente desde la Ecología Profunda y desde el Ecosocialismo.

Uno de los elementos que se aportó desde la Ecología Profunda es el plantear teóricamente este reconocimiento de titularidad de derechos propios a la naturaleza (ZAFFARONI, 2011, p. 47). Es que, en general, las legislaciones vigentes en América Latina no superan los límites de la ecología ambientalista que tiene tristes diagnósticos ganados a fuerza de la inexistencia de resultados (ZAFFARONI, 2011, p. 87). Por eso es importante que a los logros de los derechos ambientales, entendidos como derechos humanos, se sume y se articule, la implementación de los Derechos de la Naturaleza (ACOSTA, 2003, p. 23).

La política a implementar desde la práctica de los Derechos de la Naturaleza no pasa solamente por detener el deterioro (tala de bosques, contaminación de cursos de agua etc.). Otra de las virtudes de la Constitución Ecuatoriana es reconocer el derecho a la restauración de la naturaleza dañada:

[...] los Derechos de la Naturaleza se refuerzan por medio del reconocimiento del derecho a la “restauración integral”. Este punto ha pasado desapercibido en varias ocasiones, pero es otra de las innovaciones impactantes del texto de Montecristi. La restauración es la recuperación de ecosistemas degradados o modificados a una condición similar o igual a su estado original silvestre, antes que se produjeran impactos de origen humano (GUDYNAS, 2011, p. 242).

Es importante pensar esto en relación con las comunidades indígenas y campesinas que han visto deteriorados sus territorios lo que provocó muchas veces su éxodo y, en casos de su permanencia en estos lugares, la afectación grave de su calidad de vida.

La proyección de estos Derechos de la Naturaleza en el panorama jurídico mundial es vista con optimismo por algunos autores: “los derechos de la Naturaleza expresan un avance de enorme importancia, y que en un futuro estos estarán presentes en casi todas las Constituciones” (GUDYNAS, 2011, p. 240).

La situación que nos hace presente la película tiene que ver con un tiempo de enorme violencia en la Amazonía. La época de la dictadura militar en Brasil fue un tiempo de brutal deforestación en la Amazonía (BERRAONDO LÓPEZ, 2000, p. 96), ligado a la expansión del agronegocio y la expansión de la frontera agropecuaria, pero también a otras actividades

extractivistas. La Amazonía representó para los Estados-nación latinoamericanos “la idea de un gran territorio desaprovechado y mal utilizado por sus habitantes originales” y en ocasiones considerado –recordando conceptos del presidente peruano Fernando Belaúnde– como “un territorio deshabitado”. Estos planteos expresan la creación de una realidad ficticia.

La región amazónica siempre ha estado poblada, y sus habitantes originarios han sabido sacar provecho de su territorio. [...] afirmaciones como las del presidente Belaúnde se hacen desde perspectivas muy estrechas que solamente consideran un buen uso del territorio a aquel que corresponde con las tradiciones culturales de la sociedad occidental moderna, y por lo tanto demuestran un alto grado de ignorancia sobre el ecosistema amazónico y sobre las formas de vida de los pueblos que allí habitan, además de una falta de respeto por aquellos compatriotas que tienen otras maneras de vivir y de pensar (ESPINOSA DE RIVERO, 2009, p. 143).

Por eso, la Amazonía constituye un lugar emblemático y con relativa potencialidad de repercusión mundial en los pasos que puedan darse allí. Pero, para que estos pasos, vayan en la línea de los Derechos de la Pachamama es fundamental el protagonismo indígena en cualquier política que se implemente tanto sea por parte de los Estados-nación latinoamericanos como por iniciativas llamadas “globales”. En un contexto de procesos de integración latinoamericana autónoma y solidaria –que hoy experimentan un retroceso, por lo menos, coyuntural– sería posible plantear este protagonismo indígena y fortalecer su organización articulada como gran interlocutor. Lamentablemente, aún durante los tiempos a donde predominaron gobiernos a los que podríamos llamar populares, el imaginario de Estado-nación, de “seguridad nacional”, de “defensa de la soberanía” siguió pesando con buena parte de su carga de hipocresía.

La falta de una política indígena adecuada por parte de los Estados-nación llevó a las organizaciones indígenas a buscar apoyo en organizaciones internacionales que se presentan –con mayor o menor justicia– como defensoras del medio ambiente. Esto posibilitó algunos avances, pero también coloca a este proceso en un peligro de ambigüedad ya que algunas de las Organizaciones No Gubernamentales pueden contener la vehiculación de intereses imperialistas para nuestra región.

El reconocimiento y la implementación de los Derechos de la Naturaleza tiene que ir indisolublemente unido a ese discipulado y diálogo de saberes con los movimientos indígenas. Aquí está en juego, para “adentro” del Movimiento Indígena, el reconocimiento de sus territorios y de su derecho a un camino propio en sus proyectos educativos, económicos, culturales y políticos que ganó espacio en el Nuevo Constitucionalismo Latinoamericano pero cuya concreción sigue muy lejos de ser clara. Esta direccionalidad no debe perderse ni mixturarse ya que existe el peligro de que la inercia de planteos desarrollistas o tutelares se siga presentando –a veces más en la práctica que en el discurso– como respuesta al supuesto atraso y pobreza de las comunidades indígenas amazónicas (VITERI GUALINGA, 2002, p. 6).

Pero también está en juego, para “afuera” del Movimiento Indígena, una fuente de inspiración ancestralmente autorizada para diseñar caminos de cuidado de la naturaleza y su biodiversidad. Claro que eso requiere para los Estados-nación y los estados provinciales y estadales priorizar la alianza con los movimientos indígenas, lo cual quiere decir secundarizar y, en muchísimas ocasiones, enfrentarse a los sectores empresariales que agencian el capitalismo cínico y a los avances imperialistas de distinto tipo en estas regiones.

Consideraciones finales

Visibilizar lo indígena, una invitación que, entiendo, realiza con éxito la película que estimula este debate, es clave para repensar elementos fundamentales de la problemática latinoamericana histórica y actual. Esta visibilización nos tiene que hacer ver descarnadamente el brutal juego de poderes que padecen tanto las comunidades como la naturaleza de la región, ambas inescindibles como problemática y como punto de arranque de propuestas de trabajo liberador. Pero la visibilización tiene un aspecto que entiendo más importante y menos practicado: poder comprender la praxis indígena como potencialmente alternativa y revolucionaria en la búsqueda de la superación de este capitalismo violento y cínico que nos lleva a una cultura de muerte. El paradigma biocéntrico entendido desde la praxis de lucha de nuestros pueblos y, principalmente, desde los pueblos y nacionalidades indígenas es un elemento esclarecedor para reformular la organización político, económica y cultural de nuestra América Latina y Caribe y de las propuestas sobre su camino de integración.



Referencias

ACOSTA, Alberto. Hacia la Declaración Universal de los Derechos de la Naturaleza. Reflexiones para la acción. *Afese*, n. 54, p. 11-32, 2010.

ACOSTA, Yamandú. Utopía y política en América Latina: entre el capitalismo utópico y el capitalismo nihilista. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Maracaibo, año II, n. 23, p. 43-54, 2003.

ARIZMENDI, Luis. Concepciones de la pobreza en la fase del colapso del capitalismo neoliberal. In: VILLARESPE REYES, Verónica (coord.). *Pobreza: concepciones, medición y programas*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Económicas. p. 15-52, 2006.

ARIZMENDI, Luis; BOLTVINIK, Julio. Autodeterminación como condición de desarrollo en la era de la mundialización de la pobreza. *Mundo Siglo XXI*, Ciudad de México, n. 9, p. 31-54, 2007.

BERRAONDO LÓPEZ, Miguel. *Los derechos medioambientales de los pueblos indígenas*. La situación en la región amazónica. Quito: Abya Yala, 2000.

BONEFELD, Werner. La permanencia de la acumulación primitiva: fetichismo de la mercancía y constitución social. *Theomai*, [s. l.], n. 26, p. 1-13, 2012.

BOTERO VILLEGAS, Luis Fernando. *Movilización indígena, etnicidad y proceso de simbolización en Ecuador*. El caso del líder indígena Lázaro Condo. Quito: Abya Yala, 2001.

CARCANHOLO, Reinaldo. *Neoliberalismo cínico, neoliberalismo avergonzado*. [S. l.], 2005. Disponible en: <https://bit.ly/2ZSaNCN>. Acceso en: 10 sept. 2019.

CHURUCHUMBI, Guillermo. *Usos cotidianos del término Sumak Kawsay en el territorio Kayambi*. 2014. Tesis (Maestría en Estudios Latinoamericanos) – Universidad Andina Simón Bolívar, Cayambe, 2014.

CULLEN, Carlos. Sabiduría popular y fenomenología. In: SCANNONE, Juan Carlos (coord.). *Sabiduría popular, símbolo y filosofía*. Buenos Aires: Guadalupe, 1984. p. 27-44.

DE ÁNGELIS, Massimo. Marx y la acumulación primitiva. El carácter continuo de los “cercamientos” capitalistas. *Theomai*, [s. l.], n. 26, 2012. Disponible en: <https://bit.ly/3lwjprb>. Acceso en: 30 ago. 2020.

DELICH, Francisco. Las condiciones sociales de la democracia. *Crítica & Utopía Latinoamericana de Ciencias Sociales*, Buenos Aires, n. 1, p. 3, 1979.

DUSSEL, Enrique. *Introducción a la Filosofía de la Liberación*. Ciudad de México: Extemporáneos, 1977.

DUSSEL, Enrique. *Ética comunitaria*. Buenos Aires: Paulinas, 1986.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidad y eurocentrismo. *In*: LANDER, Edgardo (comp.). *Colonialidad del Saber, eurocentrismo y ciencias sociales*. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: Clacso, 2000. p. 41-54.

DUSSEL, Enrique. “Estado de guerra” permanente y razón cínica. *Herramienta*, [s. l.], 2002.

ECHEVERRÍA, Bolívar. Violencia y modernidad. *In*: SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (ed.). *El mundo de la violencia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998. p. 365-382.

ESPINOSA DE RIVERO, Oscar. ¿Salvajes opuestos al progreso?: aproximaciones históricas y antropológicas a las movilizaciones indígenas en la Amazonía peruana. *Anthropologica*, [s. l.], año XXVII, n. 27, p. 123-168, 2009.

FLORES GALINDO, Alberto. *Obras completas*. Lima: Sur, 2008. Tomo V.

FORLINE, Louis. Tonacci, Andrea. 2006. Serra da Desordem (documentário-ficção). *Revista Antropológicas*, v. 18, n. 2, p. 293-282, 2007.

FRANCA, Andréa. O cinema entre a memória e o documental. *Intexto*, Porto Alegre, v. 2, n. 19, p. 1-14, 2008.

GARCÍA MIRANDA, Juan José. La etnonormativa andina. *In*: ZAPATA SILVA, Claudia (ed.). *Intelectuales indígenas piensan América Latina*. Quito: Abya Yala, 2007. p. 73-96.

GUDYNAS, Eduardo. Los derechos de la Naturaleza en serio. Respuestas y aportes desde la ecología política. *In*: ACOSTA, Alberto; MARTÍNEZ, Esperanza (comp.). *La Naturaleza con Derechos*. De la filosofía a la política. Quito: Abya Yala, 2011. p. 239-286.

GUITARRA, Rafael. Entrevista realizada por el autor en Cotacachi, Imbabura (Ecuador). Enero de 2009.

HERNANDO, Almudena; GONZÁLEZ RUIBAL, Alfredo. Fractalidad, materialidad y cultura: un estudio etnoarqueológico de los Awá-Gaujá de Maranhão (Brasil). *Revista de Antropología*, [s. l.], n. 24, p. 9-61, 2011.

HINKELAMMERT, Franz. *Crítica a la razón utópica*. San José: DEI, 1984.

HINKELAMMERT, Franz. *El grito del sujeto. Del teatro-mundo del Evangelio de Juan al perro-mundo de la globalización*. San José de Costa Rica: DEI, 1998.

HINKELAMMERT, Franz. *El asalto al poder mundial y la violencia sagrada del Imperio*. San José, Costa Rica: DEI, 2003.

HINKELAMMERT, Franz. ¿Quieren el mercado total? El totalitarismo de mercado. [S. l.], 2015. Disponible en: <http://bit.ly/3hDF0vA>. Acceso en: 30 ago. 2020.

HINKELAMMERT, Franz; MORA JIMÉNEZ, Henry. *Economía, vida humana y bien común: 25 reflexiones sobre economía crítica*. San José: [s. n.], 2015, p. 27-28. Disponible en: <https://bit.ly/2ZQ7rQG>. Acceso en: 10 sept. 2019.

MAMANI CONDORÍ, Carlos. Memoria y reconstitución. In: ZAPATA SILVA, Claudia (comp.). *Intelectuales indígenas piensan América Latina*. Quito: Abya Yala, 2007. p. 304.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *El Alma Matinal y otras estaciones del hombre de hoy y el artista y la época*. Caracas: El Perro y La Rana, 2010.

MARIÁTEGUI, José Carlos. La tradición nacional. *Obras completas de Jose Carlos Mariategui*, Lima, dic. 1927. Disponible en: <https://bit.ly/3h1FCpa>. Acceso en: 19 sept. 2019.

MARX, Karl. *El capital*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2009. Tomo I, v. 3.

MAZZEO, Miguel. *Invitación al descubrimiento*. José Carlos Mariátegui y el socialismo de Nuestra América. Buenos Aires: El Colectivo, 2009.

MELIS, Antonio. *Cuadernos de Recienvenido: José Carlos Mariátegui hacia el siglo XXI*. São Paulo: FFLCH, 1996 n. 1, 1996.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (comp.). *Colonialidad del Saber*. Buenos Aires: Clacso, 2000. p. 201-246.

QUIJANO, Aníbal. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso, 2014. p. 288.

SERRAS da desordem. Dirección: Andrea Tonacci. São Paulo: Extrema Produção Artística Ltda., 2006. 1 DVD (135 min), son., color.

SOUZA, Bernardo Teodorico Costa. *A “Desordem” do tempo: as relações entre cinema e história a partir do filme Serras da Desordem*. 2010. Disertación (Maestría em Multimédios) – Universidad Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

STAVENHAGEN, Rodolfo. *Las clases sociales en las sociedades agrarias*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1996.

TENESACA CAGUANA, José Delfín. *Proceso organizativo de la Ecuarrunari: un análisis desde las Asambleas Plurinacionales 2009-2011*. 2013. Tesis (Licenciatura en Gestión para el Desarrollo Local Sustentable) – Universidad Politécnica Salesiana, Quito, 2013.

TERÁN, Oscar. Amauta: vanguardia y revolución. *Prismas: Revista de Historia Intelectual*, Buenos Aires, n. 12, p. 173-190, 2008.

VARGAS, Fausto. Entrevista realizada por el autor en Quito. Enero de 2009.

VITERI GUALINGA, Carlos. Visión indígena del desarrollo en la Amazonía. *Polis: Revista Latinoamericana*, Santiago, n. 3, p. 1-6, 2002.

YOKOI, Marcelo. Watá Ka'a pe: aproximaciones acerca de la movilidad, territorio y caminos entre los Awá-Guajá (este amazónico). *Anuario de Acción Humanitaria y Derechos Humanos*, Bilbao, n. 12, p. 97-117, 2014.

ZAFFARONI, Eugenio Raúl. *La Pachamama y el humano*. Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo, 2011. p. 87.

TAKE 4:

**COTIDIANO, POLÍTICA
E VIOLÊNCIA**

VENEZUELA SAUDITA: DEL BANQUETE A LA PENURIA

Luciano Wexell Severo

Introducción

Dirigido por el reconocido dramaturgo, director de teatro, cine y televisión venezolano Román Chalbaud, el clásico latinoamericano *El Pez que Fuma* (EL PEZ..., 1977) expone las entrañas de la Venezuela de los años 1970. La película se propone a abordar, de manera indirecta, aunque profunda, los principales debates e inquietudes acerca de la sociedad, la política y la economía del país en aquellos momentos de bonanza petrolera y fortuna aparente. A partir del complejo juego de pequeñas relaciones humanas, presentadas intencionalmente como pasionales, vulgares y mediocres, desde el microcosmos de una casa de putas llamada *El Pez que Fuma*, Chalbaud, muchas veces con humor, agujerea las llagas de la miseria, las tristezas y los vicios ocultos detrás de una opulencia falsa y una exuberancia mentirosa.

Desde lo diminuto, lo insignificante y trivial, la obra cinematográfica demuestra una descarnada realidad venezolana, camuflada por ornamentos y lucecitas subvencionados por el *boom* del petróleo de 1973. Acompañando los pasos de la economía política venezolana, se observará que, pese a la vultuosa abundancia de recursos, los petrodólares, se estimuló una riqueza fantasiosa y artificial que, gracias a los mecanismos distorsionados de la repartición de la renta petrolera, enriqueció a las élites y a las compañías extranjeras mientras hipotecaba al país y a las grandes mayorías.

Los bamboleos y la inconstancia de los personajes, sobre todo de La Garza, Dimas y Tobías, sus bruscas oscilaciones entre el cielo y el infierno retratan nada más que la colosal inestabilidad de la economía de Venezuela en aquel periodo de esplendor postizo. Vale apuntar, además, que la película estrenó en 1977, exactamente el año que marca el vértice económico y el inicio de la decadencia del país hasta el pleno desplome entre 1983 y 1985. La mal denominada “nacionalización” del petróleo, de 1975, y el segundo *boom* petrolero, de 1979, no solo no pudieron evitar dicho hundimiento, sino que, contradictoriamente, impulsaron la desventura. De manera metafórica, aquella bofetada prendió las luces del prostíbulo y reveló la quimera del festín petrolero.

Conviene, por fin, expresar en esa introducción que el presente texto utiliza los elementos centrales de estudios y análisis de los principales economistas e intelectuales venezolanos del siglo XX, tales como Arturo Uslar Pietri, Alberto Adriani, Salvador de la Plaza, Orlando Araujo, Domingo Felipe Maza Zavala, Héctor Malavé Mata, Alí Rodríguez Araque, Francisco Mieres, Pedro Mejía Alarcón, Asdrúbal Baptista y Bernard Mommer, entre otros.

Los problemas estructurales de la economía venezolana

Ya en los últimos años de la década de 1940, Uslar Pietri, intensificó su defensa de la denominada “siembra del petróleo”. Extendió sus reprobaciones al despilfarro, apuntó las graves limitaciones de la industria y la agricultura del país, condenó las crecientes importaciones suntuosas, repudió la incapacidad organizativa y productiva, así como lamentó la difusión de la cultura de la imprevisión y del imprevisto. El citado intelectual sugería que:

El verdadero mal, el mal casi irreparable, es que se ha pervertido, Dios sabe hasta que profundas fibras, el sentido de la economía en el pueblo venezolano. Se le ha enseñado, en todas sus capas sociales, a desdeñar el trabajo por el maná, a pensar en términos de magia y no de contabilidad, a perder la noción de los precios, de los costos y del equilibrio económico. Ya muy poca gente en Venezuela sabe o se pregunta si las cosas son o no son caras, ni mucho menos lo que significa la carestía. El Estado practica un sistema simple de tipo providencial. Cuando el pan sube de precio para el obrero, se le sube el salario al obrero y cuando el patrono se queja de que no pueda pagarlo se le permite a su vez subir el precio de lo que produce o se le acuerda una prima. El Estado financia todo el artificioso mecanismo, y al Estado lo financia el petróleo [...] Si pudiéramos hacer abstracción del petróleo, nos encontraríamos que el país está más pobre de lo que era antes de que lo tuviéramos. Producimos menos, son mayores los obstáculos para producir. Ha disminuido nuestra aptitud para producir riqueza. No solo hemos adquirido los hábitos, sino hasta la mentalidad del parásito. Nadie es más pobre que un parásito. Nada tiene. Su porvenir pertenece al ser que lo nutre [...] Los que vengan mañana, cuando la obra de destrucción esté consumada, no tendrán sino motivos para maldecirnos (USLAR PIETRI, 1996, p. 23-44)¹.

Puede considerarse un cliché afirmar que el manantial de petrodólares que se derramó sobre Venezuela debería haber sido suficiente para estimular su desarrollo y para elevar el nivel de vida del conjunto de su población. Álvarez (1974, p. 163), por ejemplo, demuestra que entre 1917 y 1959 las exportaciones venezolanas de petróleo alcanzaron 833 mil millones de dólares, lo que no fue utilizado para acumular capital nacional en la industria o para activar la actividad agrícola. Para demostrar ese fracaso de la “siembra del petróleo”, generalmente se hace referencia a los problemas socio-políticos, que impidieron o dificultaron la utilización eficiente de los recursos².

1 El autor continúa: “La culpa de que no haya sido la tenemos los venezolanos. Y la tienen especialmente quienes gobiernan el país desde la aventura política del 18 de octubre [...] Ya todo en Venezuela es petróleo. No petróleo sembrado y transformado en cosechas y en fábricas, como pudo y debió ser. Sino petróleo desbordado como creciente, que arrastra casas, plantas, ganados. Petróleo transformado en diluvio de dinero, que corre erosionando la vida venezolana. El valor que tiene el café o el ganado no es valor de café y ganado, sino valor ficticio creado por el petróleo. El salario que recibe el obrero venezolano no es el valor del trabajo venezolano, sino valor ficticio creado por el petróleo [...] Cambiamos petróleo por dinero, y ese dinero no lo cambiamos por nueva riqueza permanente, sino que lo malbaratamos sin provecho. Los cambiamos por burocracia, por festejos, por gastos de propaganda, por importaciones de lujo, por perfumes de París, sedas de Italia, radios de Norteamérica, pasajes y paseos al exterior, ornamentación, es decir, cosas de consumo que no se reproducen, lujo, placer, ruido, humo” (USLAR PIETRI, 1996, p. 29-30).

2 Crazut (2006, p. 213-215) habla de “la responsabilidad de las élites políticas y de las clases dirigentes en el fracaso de la siembra del petróleo es algo que no puede soslayarse y que no escapará al juicio de la historia [...] Se plantea el problema de la llamada ‘generalización complaciente’, consistente en culpar ‘la totalidad de los venezolanos’ de los fracasos en la siembra del petróleo. Este tipo de enfoque se observa con frecuencia en los trabajos sobre la ‘cultura rentística’ y la ‘psicología’ petrolera, en donde se acusa a la población venezolana en su conjunto [...] Tales afirmaciones pudieran ser ciertas para determinados estratos de la población, pero no para las grandes mayorías, las cuales han permanecido relativamente marginadas de la riqueza petrolera”.

En países como Venezuela, cuya dinámica de la economía depende casi exclusivamente de la exportación de productos primarios, se ha manifestado un cuadro muy característico de “rentismo”: por lo general la riqueza no tiene relación con el trabajo; el aumento de la renta no tiene que ver con el aumento de la productividad, el crecimiento del consumo no tiene relación con el crecimiento de la producción interna. Pueden crecer el PIB, los gastos gubernamentales, los sueldos y las importaciones a partir de la deposición de un Shah en el Medio Oriente. De ahí deriva la idea de una Venezuela Saudita. En un cuadro de esa naturaleza, es natural intuir que se generen complejas distorsiones en la economía y en la sociedad. Aparte de eso, es muy previsible que la continuidad del rentismo como política de Estado tenga obligatoriamente un límite a lo largo del tiempo³.

Sin quitarle importancia al referido componente socio-político, que ha desempeñado un papel determinante, es fundamental observar cómo, desde el punto de vista económico, el chorro de dólares generado por el sector primario-exportador puede tener consecuencias negativas. Eso se debe a la existencia de tres elementos fundamentales que caracterizan al capitalismo dependiente y subdesarrollado de Venezuela.

1) El problema central de la débil acumulación de capital reside en el control de los sectores productivos estratégicos internos (minería, manufactura, banca y el petróleo) por capitales e intereses extranjeros, sobre todo estadounidenses (debido a la industrialización asociada proporcionada por Rómulo Betancourt y Nelson Rockefeller, que mantuvo los sectores productivos internos desconectados entre sí).

En 1970, el economista venezolano Domingo Felipe Maza Zavala afirmó que:

No se puede hablar en absoluto de desarrollo reciente de la economía venezolana, porque esta economía, particularmente en los últimos diez años, se ha transformado en una economía más dependiente, más deformada y, por tanto, más subdesarrollada [...] Lo que ha ocurrido en Venezuela en los últimos diez años es que se ha hecho menos libre y menos de los venezolanos (BRITO FIGUEROA, 1996b, p. 703)⁴.

3 “La ruptura del ciclo que une a la producción con el trabajo, con el ahorro y la inversión trastueca todo el sistema. La presencia creciente y dominante de la riqueza no ganada hace posible la amenazante antinomia de que una gran parte de la población pueda ser consumidora sin ser necesariamente productora (todo lo cual ocasionaría) no sólo una falla de impulso para el trabajo productivo y la disciplina social, sino que llega a crear mil formas de parasitismo que van desde la simple remuneración al ocio hasta infinitas variantes de producción y trabajo simulados” (CRAZUT, 2006, p. 206).

4 A su vez, Brito Figueroa afirma: “En sentido histórico, neocolonial o colonial son los únicos términos con los que se puede definir y caracterizar el proceso de dependencia que domina en todos los niveles sociales de Venezuela contemporánea. Subsiste, es cierto, la soberanía político-jurídica, pero la dinámica de nuestra vida política, precisamente como nación independiente, está determinada por intereses extranacionales, y a veces –de modo significativo en 1959-1969– llegan hasta las instituciones del Estado [...] Para orientar nuestra política exterior, para hipotecar el país por vía de los empréstitos con la oligarquía financiera norteamericana, para identificar, en conjunto, la política venezolana con la política del Estado monopolista-militarizado de Estados Unidos [...] Los hechos demuestran que en la séptima década del siglo XX, en Venezuela, el proceso colonizador es integral, y los hombres, y agrupamientos políticos que facilitan ese proceso, no escapan al juicio de la historia” (BRITO FIGUEROA, 1996b).

2) La falta de conexión entre los sectores productivos internos dirige la dinámica económica hacia fuera⁵, hacia la importación o la exportación, según la conveniencia transnacional, sin relaciones armónicas internas (no le interesaba al modelo de industrialización importadora y dependiente promocionar la plena conexión entre la agricultura y la manufactura). Dicha separación también se verifica entre el sector petrolero y el restante de la economía nacional.

De manera general, se entiende que lo que dinamiza una economía es la interrelación existente entre el llamado sector o departamento I (productor de bienes de producción – bienes de capital y materias primas) y el sector o departamento II (productor de bienes de consumo). Exactamente debido a la desconexión entre esos dos sectores, la economía venezolana no ha logrado absorber internamente el excedente económico. ¿Cómo se dio ese proceso? Una mayor cantidad de ingresos petroleros –distribuidos en forma de mejores sueldos, gastos del gobierno, estímulo al sector privado– suele aumentar la demanda interna de bienes de consumo (sector II). Consecuentemente, para satisfacer el incremento de esa demanda de bienes de consumo es necesario ampliar la capacidad productiva o activar la capacidad ociosa. De esa manera, crece la demanda de bienes de capital, maquinarias y equipos (sector I). Esa dinámica debería funcionar como un engranaje activador de la economía nacional. No obstante, lo que debería movilizar la producción interna termina estimulando aún más las importaciones. Según Flores Díaz:

En Venezuela no existe ese estímulo a la producción de materias primas o de bienes de capital, porque –como consecuencia de la expansión del ingreso petrolero– las importaciones rápidas de materia prima, bienes de capital e, incluso, hasta de fuerza de trabajo calificada, son las vías para dinamizar el sector I desarticulado de la demanda de bienes de consumo. De manera que Venezuela es un país donde los efectos expansivos, multiplicadores, de esos nuevos ingresos son realmente reducidos y en vez de crear mayor trabajo internamente, crean trabajo en las economías donde se producen la materia prima y los bienes de capital por ella requeridos (FLORES DÍAZ, 1987, p. 60).

3) El Estado rentista promueve la concentración de la renta por una clase alta (élite petrolera y los empresarios importadores) – grupo cuyo patrón de consumo tiende a ser imitativo del centro capitalista. Conforme se analizará detenidamente a continuación, eso genera deformaciones en el perfil de la demanda y de la oferta internas, en el tipo de inversiones, en la estructura del mercado laboral y en los índices de precios. Aparte de eso, por medio de importaciones suntuarias de la clase alta y las transferencias financieras hacia cuentas bancarias en Estados Unidos o paraísos fiscales, históricamente ha ocurrido un colosal proceso de descapitalización, de drenaje de recursos venezolanos hacia el exterior.

Dicha distorsión del proceso de acumulación, es decir, la mala distribución interna de la renta, ha generado complejas trabas en la economía: los sectores productivos en los

5 Por ese motivo en Venezuela existen dispersos bolsones de desarrollo en el interior del país, como islas perdidas sin contacto unas con las otras; sin carreteras, sin ferrocarriles, sin redes de comunicación. La población se encuentra mayoritariamente en la costa. El ejemplo más absurdo de esa realidad es que un 45% del territorio nacional se sitúa al sur del Río Orinoco y hasta el año 2006 existía solamente un puente conectando esa estratégica región con el restante del país. En la Región Guayana (estados Amazonas, Bolívar, Delta Amacuro, sur de Anzoátegui y Monagas) se produce un 100% del mineral de hierro, del aluminio primario y del oro; un 90% del acero; un 70% de la energía eléctrica y extracción maderera. Por lo demás, allí están la Amazonia y las importantes fronteras con Brasil, Colombia y Guyana. Contradictoriamente, los estados Amazonas y Delta Amacuro presentan unos de los peores índices de desarrollo humano entre los veintitrés estados de la Federación (SEVERO, 2009).

cuales las expectativas de tasa de lucro son más elevadas tienden a atraer y concentrar mayor volumen de inversiones. Por eso, en Venezuela ha prevalecido la preferencia por la producción de servicios personales de lujo, de grandes residencias y de bienes de consumo durables para la porción privilegiada de la población. Al mismo tiempo ha ocurrido una disminución progresiva en las actividades productivas que generan bienes y servicios orientados hacia la satisfacción de las necesidades básicas de la población. Las llamadas industrias tradicionales (industria artesanal y agricultura, ambas con menores tasas de retorno a la inversión) han sufrido evidente proceso de desindustrialización a lo largo del tiempo. Las consecuencias de ese cuadro son las permanentes tendencias al desabastecimiento y las presiones inflacionarias, que durante muchos años solamente no han provocado una hiperinflación porque existía gran capacidad para importar⁶.

Otros análisis de los años 1970 demuestran que en Venezuela el ingreso nacional era altamente concentrado. El reducido estrato de arriba poseía recursos suficientes no solamente para satisfacer sus necesidades básicas como también para gastarlos de forma lujosa. Existía, por lo tanto, una elevada demanda por bienes y servicios suntuarios; y las mayores inversiones y el aparato productivo se dirigieron hacia su producción. Por otro lado, actividades económicas esenciales, como alimentación, vestido y educación, debido a su menor rentabilidad, no atraían inversiones. Como consecuencia de la distorsionada distribución del ingreso, se ha generado un problema de demanda –de perfil adinerado y hábito de consumo imitador del patrón externo–, y además un problema de oferta– no se generaban satisfactoriamente los bienes y servicios requeridos por la inmensa mayoría de la población. Es resultado fue una inflación estructural, que impactó sobre todo los sectores de menores ingresos. Dicho mecanismo determinó que ocurriera en Venezuela un fenómeno nefasto: el crecimiento ha venido acompañado por la regresividad, es decir, cuanto más el país crece, más aumenta la concentración de la renta. Por eso, aunque en determinados periodos haya ocurrido la disminución de los niveles de pobreza, permanentemente ha aumentado la brecha de la desigualdad (FLORES DÍAZ, 1980, p. 63)⁷. Aldo Ferrer argumenta que

Se verifica una concentración extrema de la distribución de gran parte del excedente económico en el consumo conspicuo. Esto reduce el ahorro disponible, necesario para aumentar la inversión productiva y elevar el empleo. Induce, al mismo tiempo, una fractura en la estructura social que distancia a los grupos privilegiados de las bases sociales de sus países. En cambio, los asocia a los centros del sistema de los cuales importan los bienes y servicios suntuarios y, al mismo tiempo, a las ideas para interpretar la realidad. Esta subordinación teórica, a lo que Prebisch llamó el pensamiento céntrico, es el eslabón final de la cadena que ata a nuestros países al

6 Los lectores fácilmente recordarán cómo esos problemas persisten y se repiten en la actualidad, especialmente en el caso de los alimentos. Esa desarticulación es característica de la economía venezolana – la agricultura ha sido incapaz de satisfacer los aumentos de la demanda y se recorre con frecuencia a las importaciones. A su vez, con estructuras diferentes, los demás países latinoamericanos producen gran parte de los alimentos que su población consume.

7 Prebisch (1981) afirma que el “excedente” tiene una importancia dinámica decisiva. En efecto, es la fuente principal del capital reproductivo que multiplica el empleo y la productividad. Pero al mismo tiempo es el conducto para el incremento del consumo privilegiado de los extractos sociales altos que imitan más y más los patrones de consumo de los centros. La privilegiada sociedad de consumo resulta nociva para la acumulación de capital reproductivo, ya que promueve una diversificación prematura de la demanda con efectos sociales adversos, a lo que debe añadirse la absorción desproporcionada del ingreso por parte de los centros, sobre todo a través de las empresas transnacionales, íntimamente ligadas a la sociedad privilegiada de consumo. Aquí reside el principal factor explicativo de la tendencia del sistema a excluir una porción considerable de la fuerza de trabajo.

yugo del atraso y la subordinación. El mismo es la expresión contemporánea de una trayectoria histórica iniciada con la conquista y colonización de los territorios que actualmente habitan los pueblos latinoamericanos. (FERRER, 1999).

El creciente aumento de la renta distribuida por el Estado –de manera absolutamente desconectada de la producción nacional, de la productividad del trabajo venezolano y de la generación de empleos en el país– solo hizo reproducir y aumentar los tres problemas enumerados. Todavía es necesario añadir un cuarto problema: la permanente tendencia a la sobrevaluación de la tasa de cambio (el abaratamiento del dólar en relación al bolívar), que estimula las importaciones, reduce las exportaciones, presiona la balanza de pagos y compromete el avance de sectores como la industria y la agricultura. Se tratan de problemas intrínsecos de la economía venezolana, que interactuaron y se agravaron conjuntamente, junto al cuadro de eficiencia decreciente del gasto público. Para Héctor Malavé Mata:

La aplicación presupuestaria de la renta fiscal petrolera parecía contemplarse en un prospecto elaborado con propósitos de narcosis colectiva. De allí que los ingresos provenientes de su explotación hayan sido destinados –por vía de la perversión del gasto público– al fortalecimiento de las estructuras que fundan la permanencia del subdesarrollo de la economía. Se trataba de una riqueza estratégica aplicada en la estrategia de la negación del desarrollo autónomo, con la coparticipación del Estado que, intervenido en su actuación, carecía de personalidad soberana, y de los consorcios extranjeros del ramo, que han hecho caso omiso de las impugnaciones a sus latrocinios⁸ (MALAVÉ MATA, 1975, p. 227).

Conforme argumenta el economista chileno Aníbal Pinto,

casi nunca nos planteamos cuán difícil es absorber, de pronto, una cantidad enorme de recursos con respecto a lo que el cuerpo económico está acostumbrado a digerir. Parece darse por descontado que cualquiera que sea la cantidad, de alguna manera, se pueden asimilar productivamente y la verdad es que no es así (MAYOBRE, 1983, p. 146).

8 Continúa: “La formación socioeconómica de Venezuela exhibe, en el curso de su comportamiento contemporáneo, relaciones de dependencia ceñidas a un modelo de explotación neocolonial. La extracción imperialista del petróleo constituye elemento determinante de esa dependencia, al mismo tiempo que factor de descapitalización y trastorno permanente de la economía venezolana. La explotación petrolera por consorcios internacionales ha constituido y constituye la principal fuente generadora de conflictos en todos los órdenes de la vida nacional. El petróleo, así concebido, ha recubierto el subdesarrollo del país y su condición histórica de dependencia con indumentaria de progreso aparente. El falso desarrollo de la economía venezolana encubre las grandes contradicciones de estructuras, oculta el contenido del endeudamiento exterior acumulativo, impide el desarrollo industrial integrado y autónomo, disimula la inequidad en la distribución del ingreso y mantiene las raíces estructurales del desempleo. Las mediatizaciones del petróleo determinan una realidad en la que sólo se advierte crecimiento sin desarrollo. Esto ocurre mientras la dependencia, dentro del marco contemporáneo de sus perturbaciones, reviste el anti-desarrollo de Venezuela con un velo de prosperidad ficticia” (MALAVÉ MATA, 1975, p. 255). En los años 1960, autores como Maza Zavala escribieron de forma incansable sobre las diferencias entre el crecimiento y el desarrollo en Venezuela: “El crecimiento es inducido desde el exterior y reforzado dependientemente en el interior; pero su continuidad en período largo es contingencial, no autónoma y condicionada a la función dependencia. El desarrollo, de modo distinto, es inducido desde el interior por las propias fuerzas de la economía, y su continuidad es histórica, en el sentido de necesidad y posibilidad, autónoma e irreversible. El crecimiento sin desarrollo, es decir, el no desarrollo, tiene la virtud paradójica de acumular y agudizar los problemas socioeconómicos que terminarán para la ruptura estructural de no desarrollo” (QUERALES, 1997, p. 74).

Según el análisis de Max Flores Díaz,

Es fácil explicarse que un incremento del ingreso nacional, producto de la acción de factores exógenos a la dinámica interna de la economía, y también en buena medida, producto de hechos circunstanciales que tienen su origen en una coyuntura política y económica muy especial, traiga dificultades en lo que respecta a la conversión del nuevo capital monetario en capital productivo. Totalmente diferente sería la situación si ese incremento del ingreso fuera consecuencia directa de un aumento de la productividad de la economía en su conjunto, lo cual implicaría que todos los nuevos crecimientos monetarios tendrían su contravalor en términos reales, dando lugar al mismo tiempo, a que se dé la posibilidad de absorber, sin traumas, el incremento del excedente económico⁹ (FLORES DÍAZ, 1980, p. 60).

En ese punto, es importante hacer referencia a la tesis del “capitalismo rentístico”, desarrollada por el economista venezolano Asdrúbal Baptista. El autor presenta el siguiente raciocinio: la renta petrolera debe ser comprendida como una transferencia de recursos financieros desde el exterior hacia Venezuela, sin contrapartida de esfuerzos productivos internos¹⁰. Esa suerte de “transferencia unilateral” desde el exterior es apropiada y distribuida por el Estado. Es muy precisa la presentación de Asdrúbal Baptista y Bernard Mommer sobre el capitalismo rentístico:

En Venezuela la división internacional de trabajo y las condiciones de atraso del país dieron lugar, en los comienzos del siglo [XX], a un proceso de desarrollo bajo condiciones atípicas, donde una renta internacional de la tierra, de monto creciente en relación con la producción interna, hizo de fuerza motriz primordial. De allí la calificación que se ha hecho del capitalismo venezolano como capitalismo rentístico [...] El capitalismo rentístico carece de futuro. Se le considera, en su instancia final, como un desarrollo equivocado que conduce las cosas hacia un callejón sin salida, por lo que se hace inevitable, más temprano que tarde, la involución o el retroceso [...] La experiencia vivida revela una abierta desproporción entre los medios empleados –la renta percibida y gastada– y el desarrollo real de la economía nacional. Esta desproporción es la que se siente como un fracaso [...] Ese fracaso –espejismo de la renta– se presenta en lo inmediato bajo el aspecto cuantitativo de una desproporción entre los niveles de consumo y la producción nacional [...] El fracaso en lo cualitativo es la imposibilidad de darle pleno sentido al destino propuesto, y su manifestación más patente es la corrupción, valga decir, la privatización de un ingreso que es de propiedad común (BAPTISTA; BERNARD, 2006, p. 96-97).

9 Celso Furtado (1992, p. 41) afirma que “en pequeños países, en los cuales las ventajas comparativas se basan en la explotación de recursos no renovables, las sociedades viven de la renta obtenida sobre un patrimonio que recibieron como dádiva. Para atender a las exigencias de los crecientes costos de las formas de vida que adoptaron en un rápido proceso de aculturación, esas sociedades son llevadas a depredar sus reservas de bienes no renovables. Son sociedades que no viven del propio trabajo, de hoy o del pasado. Nacieron sobre una mina de oro. Cuanto más elevado el nivel de vida de las generaciones actuales, mayores los problemas que enfrentarán las futuras cuando comenzar a agotarse el tesoro que recibieron”.

10 “El petróleo venezolano, hasta décadas muy recientes, fue en su casi totalidad un objeto para el mercado mundial. Así, por ejemplo, entre 1920 y 1995 el 91% del petróleo extraído se comercializó en el extranjero. Esto significa que el precio de mercado del petróleo es el precio que paga el mercado mundial, y que, por lo tanto, la renta a la que da lugar la propiedad sobre el recurso es una renta internacional, o una renta proveniente del mercado mundial” (BAPTISTA, 2004, p. 17). Otro elemento primordial de su argumentación es lo siguiente: si una de las condiciones fundamentales para la acumulación capitalista es el incremento de la productividad por encima del incremento de los sueldos, en Venezuela puede ocurrir lo contrario. Es decir, debido a la creciente renta petrolera, existe la posibilidad de aumento de los salarios por encima del aumento de la productividad.

Dichos autores defienden que en el principio de la explotación del petróleo el modelo rentista ha desempeñado un rol esencialmente positivo. Por lo menos entre los años 1920 y 1960 la distribución de la renta petrolera y la sobrevaluación de la tasa de cambio fueron beneficiosas para Venezuela: impulsaron el crecimiento económico, incentivaron la expansión del mercado interno y garantizaron el acceso fácil a importaciones de bienes de capital e intermediarios en la etapa inicial del proceso de industrialización (BAPTISTA, 2004, p. 69). Por otro lado, se apoyan en la idea de que la capacidad de absorción de capital en Venezuela se demostró decreciente. Es decir, debido a sus problemas estructurales, con el tiempo fue disminuyendo la capacidad de la economía venezolana de absorber las divisas internacionales de forma eficiente.

Por ese motivo, argumentan, el colapso de la acumulación rentística en Venezuela no se daría en una etapa de reducción de la renta petrolera, sino al contrario. El mayor problema ocurriría en el momento que la captación de renta alcanzara el auge –conforme ocurrió después de los dos choques del petróleo, de 1974 y 1979. El ingreso de divisas (determinado por factores ajenos, fuera del país) superó la capacidad de absorción del mercado interno (pequeño, excluyente, desproporcionado y controlado por intereses oligárquicos y foráneos). Esa imposibilidad de absorber las divisas estaría asociada con las cuatro características económicas presentadas anteriormente: control extranjero sobre la economía, falta de conexión entre los sectores productivos internos, concentración de la renta y sobrevaluación de la tasa de cambio.

Maza Zavala confirma que,

Paradójicamente, esta crisis emergió con claros perfiles a raíz de la bonanza petrolera de 1974-77, que impulsó relativamente más a la economía circulatoria (fiscal, monetaria, cambiaria, comercial) que a la real (producción, inversión, empleo, consumo), evidenciándose una inconsistencia entre ambos planos macroeconómicos que deberían marchar en concordancia dentro del sistema general. Todavía esta discrepancia –que afecta al desarrollo– persiste, en el sentido de que los ingresos fiscales aumentan año tras año y la eficacia del gasto público es decreciente, las presiones inflacionarias persisten y casi siempre está presente el fenómeno de la sobrevaluación del cambio (MAZA ZAVALA, 2004 apud CRAZUT, 2006, p. 30)¹¹.

Igualmente se hace oportuna una rápida reseña sobre la denominada teoría de la “enfermedad holandesa”, un modelo económico desarrollado en 1982, por el economista australiano Warner Max Corden, quien utilizó algunos instrumentos neoclásicos para concluir que el aumento abrupto e inesperado de la cantidad de divisas internacionales en una economía local genera la sobrevaluación real de la tasa de cambio y, consecuentemente, induce a la pérdida de competitividad de los sectores internos que antes eran

11 A continuación, algunas palabras de Baptista (2004, p. 13): “Dijimos que hacia los años 1977-1978 el curso de la economía venezolana sufrió lo que, de primera impresión, parecía ser sólo un simple y convencional traspie. ¡Falsas impresiones! Más pronto que tarde este aparente parpadeo reveló su verdadero contenido y mostró lo que llevaba adentro: un anuncio de que advenía un drástico cambio de rumbo; una indicación cada vez más inequívoca de que habían concluido un tiempo y sus formas económicas propias. Esos años, entonces, marcan un hito en la vida contemporánea de Venezuela”.

competitivos¹². La enfermedad holandesa es entendida, por lo tanto, como el impacto negativo de la sobrevaluación real de la tasa de cambio sobre los sectores no petroleros. En Venezuela, el petróleo –y solamente el petróleo– tendría condiciones de ser competitivo internacionalmente, perjudicando otros sectores internos, como la industria y la agricultura.

Es posible decir que entre 1973 y 1982 Venezuela vivió un caso típico de “enfermedad holandesa”. El “mal holandés” sería el responsable por los siguientes acontecimientos: elevados gastos gubernamentales, subsidios sociales, tendencia al endeudamiento cuando disminuye la bonanza, encogimiento del aparato productivo, baja productividad y baja competitividad, presiones infraccionarias, reducción de las exportaciones no petroleras, fuerte regulación estatal sobre la economía y mala distribución de la renta¹³. Por otro lado, siguiendo estrictamente las características del “diagnóstico”, es posible defender lo contrario: que Venezuela no ha sufrido la enfermedad holandesa. Eso porque, en verdad, la entrada de dólares en el país vía exportación de petróleo ha tenido un carácter mucho más permanente, continuo y constante que “repentino”. Por lo demás, cuando ocurrieron los choques del petróleo de los años 1970, ya no existían en Venezuela actividades internacionalmente competitivas que pudieran tener su exportación perjudicada por la sobrevaluación de la tasa de cambio.

De esa manera, sería posible llegar a por lo menos cuatro consideraciones respecto a la teoría de la enfermedad holandesa: 1) en Venezuela, por general, el ingreso de divisas petroleras no ha sido abrupto e inesperado, sino permanente; 2) no existieron sectores realmente competitivos afectados por la sobrevaluación de la tasa de cambio, sobre todo a partir de mediados de los años 1920; 3) la sobrevaluación de la tasa de cambio también ha tenido algunas influencias positivas para la industrialización entre los años 1920 y los años 1960; 4) dicha teoría ha sido utilizada reiteradamente como forma de desviar la atención sobre los problemas estructurales del país, presentando la sobrevaluación de la tasa de cambio como un obstáculo económico de primera importancia y como principal generador de los problemas económicos de Venezuela.

La varita mágica 1: el boom petrolero de 1973

Entre 1958 y 1970, los precios del petróleo fueron reducidos de forma sistemática, de 14,6 dólares para 9,4 dólares, a precios constantes de 2006, llegando a acumular doce años de caídas consecutivas. La situación era tan grave que en 1970 los precios internacionales

12 Crazut (2006, p. 137) apunta que “históricamente, uno de los ejemplos más representativos de esa situación lo constituye el caso de España después del descubrimiento de América, cuando la excesiva afluencia de recursos monetarios en la forma de oro y plata procedentes del Nuevo Mundo se convirtió en un obstáculo para el crecimiento económico y creó una mentalidad propensa al facilismo y a importar lo que podía producirse localmente. Otro ejemplo ampliamente conocido es el de Holanda, país de gran tradición industrial y comercial, el cual, durante el apogeo de su imperio colonial, particularmente en el siglo XIX y comienzos del siglo XX, experimentó una situación similar a la de España, caracterizada por un clima poco propicio a la producción interna y altamente proclive a las importaciones, a lo cual en la literatura económica se le conoce con la denominación de ‘Enfermedad Holandesa’”.

13 No debe ser por casualidad que durante el auge del neoliberalismo el economista inglés Richard M. Auty (1990) haya presentado su tesis sobre la “Maldición de los recursos naturales”, como una tentativa de justificar la contradicción existente entre la riqueza natural y la miseria de los países del Tercer Mundo, sobre todo en África. Argumenta que el principal problema de esos países sería la ausencia de valores éticos (demasiada corrupción y violencia) e instituciones débiles (poca democracia y restricciones al libre mercado).

del barril alcanzaron niveles equivalentes a los de 1931. No obstante, en 1973 el escenario de la política mundial de hidrocarburos fue modificado por la Organización de Países Árabes Exportadores de Petróleo (OPAEP), que por primera vez amenazó de forma efectiva el poder de las compañías privadas. A partir de octubre de aquel año, los países integrantes de la Organización realizaron un embargo que resultó en cortes de producción y consecutivos aumentos de los precios internacionales del crudo. La acción tuvo como justificativa política una respuesta a las injerencias del gobierno israelí con relación a Egipto y Siria, que resultaron en la guerra del Yom Kippur. La medida de la OPAEP representó una búsqueda por precios más justos y por la obtención de mayores beneficios sobre su patrimonio estratégico, controlado por las Siete Hermanas. Hay otra justificativa, desde la óptica económica, asociada con el fin del sistema de Bretton Woods y la consecuente desvalorización de la moneda estadounidense, que perjudicó inmensamente a los países árabes detentores de vultuosas sumas de petrodólares desde las nacionalizaciones de los años 1950¹⁴.

El denominado “primer *boom* petrolero” elevó el precio promedio del barril de petróleo de 14,99 dólares en 1973 para 47,54 dólares en 1974 (un aumento de 217,2%). En un año, así como el ingreso de divisas, el presupuesto del Estado venezolano fue multiplicado por tres. Entre 1974 y 1977, las exportaciones de petróleo proporcionaron cerca de 17,5 mil millones de dólares al país. La liquidez monetaria (la cantidad de dinero disponible en la economía) creció casi un 200%, mientras el PIB se elevó en un 30%. Consecuencia de ese crecimiento, hubo fuerte expansión de la demanda interna, presionando hacia arriba el aumento de los precios y estimulando las importaciones. Esas últimas se elevaron un 48% en 1974, un 41% en 1975 y un 20% en 1976 (MAYOBRE, 1983, p. 144).

A pesar de la bonanza, la situación económica se mantuvo en desequilibrio y bajo permanente inestabilidad. Eso porque la base del crecimiento era ajena a la realidad nacional, sustentada por la extracción y comercialización del crudo. El crecimiento se daba simplemente debido a un ingreso de capital originado “milagrosamente”, resultado del aumento de los precios internacionales del petróleo. Pese a ello, se aplicó una política fiscal expansionista y los gastos de las empresas estatales crecieron de forma inusitada. La propensión al aumento del gasto público era tan fuerte que los elevados ingresos no eran suficientes para cubrirlos (MAZA ZAVALA, 1978b, p. 16).

Es decir, los ingresos financieros artificiales, frutos de la nada, habrían estimulado gastos artificiales, innecesarios, estableciendo un círculo vicioso. Hace 45 años, en 1973, la inflación anual de Venezuela pasó de los 5% por primera vez desde 1951, fecha en que empezó a ser medido en Índice de Precios al Consumidor de la Región Metropolitana de Caracas (IPC-AMC). En 1974, resultado del primer *boom* petrolero, arribó a 11,8% y entre

14 También es posible decir que el embargo ha sido realizado por los países árabes que integraban la OPEP; la OPEP excepto Venezuela y Ecuador. El escritor uruguayo Eduardo Galeano (1979, p. 182) afirma que: “de Venezuela proviene casi la mitad de las ganancias que los capitales estadounidenses sustraen de toda América Latina. Ese es uno de los países más ricos del planeta y, también, uno de los más pobres y más violentos. Ostenta la renta per cápita más elevada de América Latina y posee una red de carreteras completa y ultramoderna [...] Las reservas de petróleo, gas y hierro que su subsuelo ofrece a la explotación inmediata podrían multiplicar por diez la riqueza de cada uno de los venezolanos; en sus vastas tierras vírgenes podría caber, entera, la población de Alemania o Inglaterra [...] Ningún país ha producido tanto para el capitalismo mundial en tan poco tiempo: Venezuela drenó una riqueza que excede a la que los españoles usurparon de Potosí o los ingleses de India”. En 1974, como consecuencia del *boom* y del fortalecimiento de la OPEP, los países centrales crearon la Agencia Internacional de Energía (AIE) e intensificaron su estrategia de desarrollo basada en la importación de petróleo barato.

1975 y 1978 mantuvo un promedio de 7,5%. Ahogado en dinero, en una burbuja económica, el gobierno llegó al colmo de promover un proceso de endeudamiento externo¹⁵.

En 1973, en medio a la lluvia de petrodólares, Carlos Andrés Pérez (CAP), quien había sido ministro de Relaciones Interiores de Rómulo Betancourt, ganó las elecciones presidenciales por el partido Acción Democrática bajo el lema “Democracia con energía”. En su discurso de toma de posesión, CAP pareció tener una visión clara de la situación económica:

La abundancia fiscal nos obliga a conducta prudente. El exceso de liquidez tendrá efectos perjudiciales sobre el conjunto del sistema económico. Habrá que definir un escrupuloso manejo de las inversiones para que la riqueza tan súbitamente llegada a nuestras manos no se escape estérilmente de ellas [...] La abundancia fiscal no hace a Venezuela más rica y más equilibrada. Con ella sólo no vamos a resolver los problemas que agobian al país [...] La abundancia de recursos fiscales ha sido espejismo que ha contribuido a que nos engañemos a nosotros mismos sobre la verdad de la sociedad venezolana. Por eso repito que mi gobierno administrará esta abundancia con criterio de escasez, quiero decir, con eficiencia, con equidad y justicia distributiva (LUONGO, 2000, p. 746-750).

En mayo de 1974 se aprobó una Ley Habilitante que autorizó al Presidente de la República a “dictar medidas extraordinarias en materia económica o financiera cuando así lo requiera el interés público y haya sido autorizado para ello por Ley Especial”. En noviembre se decretó la nacionalización del hierro¹⁶. En aquel año, Celso Furtado viajó a Caracas por invitación del gobierno venezolano. Realizó algunos estudios y participó de reuniones con el presidente y su gabinete ministerial. Según el estudioso brasileño, la economía venezolana se caracterizaba por la reducida productividad fuera del sector petrolero, por el bajo nivel de carga fiscal¹⁷ y la elevada concentración de la renta. El economista pronosticó que, si los gobernantes no adoptasen políticas volcadas para una mejor utilización del gran volumen de dólares oriundos del exterior, se ampliaría la inestabilidad y se volverían bastante peores los problemas estructurales. Previó: “en los próximos dos decenios Venezuela habrá saltado la barrera que separa subdesarrollo de desarrollo, siendo quizá el primer país de América Latina a realizar esa hazaña, o habrá perdido su oportunidad histórica [...] Será un país más rico, pero a pesar de eso no será menos subdesarrollado” (FURTADO, 1992, p. 225-229). A su vez, Crazut observa que

15 El drenaje hacia el exterior de los dólares adquiridos por los países exportadores de petróleo a partir del *boom* de 1974 poco a poco se fue convirtiendo en importante mecanismo propulsor del sistema financiero internacional: significativa porción de los denominados petrodólares fueron depositados en bancos privados de las naciones capitalistas desarrolladas, que a su vez ofertaron préstamos a bajas tasas de interés al Tercer Mundo, como forma de “reciclar” estos recursos (CRAZUT, 2006, p. 174). Según afirma Fidel Castro (1985, p. 159), más de tres cuartas partes de esos capitales fueron atesoradas fuera de los países de la OPEP. A su vez, Brito Figueroa (1996a, p. 666) recuerda: “las agencias internacionales de prensa informaban el 12 de febrero de 1985, glosando la opinión del experto mundial de la Revista Federal, Henry Wallich, que ‘el noventa por ciento de los miles de millones de dólares prestados a Venezuela entre 1974 y 1982 fue enviado de ese país hacia economías más estables’”.

16 Brito Figueroa (1996a, p. 714) habla sobre la nacionalización del hierro y el ministro Pedro Tinoco: “Es hombre de confianza y apoderado legal de la *Iron Mines Corporation*, de la *US Steel* y *Bethlehem Steel*, figura clave del *Chase Manhattan Bank*, del grupo *Rothchild* y del capital controlado por Opus Dei en Sudameris y del Banco Latinoamericano, además de estar asociado con el grupo Cisneros. En la nacionalización mediatizada del hierro, Pedro R. Tinoco, ligado tanto al Estado venezolano como con las multinacionales, actúa en la práctica como gestor de estas últimas y, en consecuencia, en el contexto de las especulaciones financiero-burocrático-partidistas, sus empresas adquieren más importancia y mayor fuerza cualitativa”.

17 “Comparándose el valor de los impuestos efectivamente pagados por la población con su renta, es posible concluir que la carga fiscal es menos de la mitad o una tercera parte de la que se observa en otros países de América Latina de renta per cápita inferior a la de Venezuela” (FURTADO, 1974, p. 121).

La peculiar situación del mercado petrolero internacional proporcionó a Venezuela una oportunidad histórica excepcional para alcanzar un desarrollo económico sólido y autosostenido, oportunidad que fue particularmente propicia durante la primera administración del presidente Carlos Andrés Pérez, cuando se contó con los más elevados recursos y se diseñaron y pusieron en ejecución los más ambiciosos planes para lograr tal objetivo. Desde otro punto de vista, el nuevo mandatario contó con un gran respaldo político, amplios poderes extraordinarios otorgados por el Congreso Nacional y una energía y capacidad de liderazgo poco conocidos en la historia política del país (CRAZUT, 2006, p. 256).

Lo que más llamaba la atención era la mala utilización de la renta petrolera. El manejo displicente estimuló mucho más el consumo que la producción, mucho más las importaciones innecesarias que las exportaciones no-petroleras, mucho más el gasto corriente que las inversiones, mucho más la acumulación de capital especulativo que la acumulación productiva –efectivamente multiplicadora de excedentes. Entre 1974 y 1978, Venezuela gastó con importaciones aproximadamente el 80% del dinero que obtuvo con exportaciones petroleras (MALAVÉ MATA, 1987, p. 41-49)¹⁸.

A partir del primer *boom*, se activaron diversos sectores de la economía. El optimismo del chorro petrolero estimuló la formulación del V Plan de la Nación, denominado “Gran Venezuela”¹⁹, vigente entre los años 1976 y 1980. El programa gubernamental presentó grandiosos proyectos siderúrgicos en las áreas de aluminio, acero y otros metales, emprendimientos petroquímicos e hidroeléctricos, además de obras de infraestructura²⁰.

La Ley Orgánica de Crédito Público, de 1976, autorizó la realización de operaciones de crédito nacional o internacional por el Ejecutivo Nacional para el financiamiento de obligaciones de la República, de los entes de la administración descentralizada, empresas del Estado e institutos autónomos, referentes al Programa de Inversiones en Sectores Básicos de la Producción. Dicho plan incluyó: infraestructura para los sectores agrícola, social (acueductos, drenajes y cloacas), transporte (autopistas, supercarreteras, Aeropuerto de Maiquetía, Metro de Caracas, puertos, ferrocarriles y flota mercante) y comunicaciones (telefonía); minería (carbón, oro y salinas); manufactura (aluminio, siderurgia e industria

18 Para Maza Zavala (1987, p. 31), “los ingentes recursos financieros que afluyeron durante el período 1974-81 se consumieron, en gran parte, en gastos corrientes públicos y privados, otra parte se incorporó en obras suntuarias, en la formidable expansión del parque automotor improductivo y en proyectos de inversión sobredimensionados, que terminaron por frustrarse; parte se fugó al exterior (reciclaje perverso); una parte, lamentablemente la más pequeña, se capitalizó realmente en medios de producción públicos y privados”.

19 “A pesar de estar recibiendo cuantiosos recursos externos que la economía nacional no podía asimilar eficientemente y cuya excesiva cuantía estaba creando embotellamientos o cuellos de botella, se diseñaron apresuradamente programas para dar saltos extraordinarios en materia de desarrollo, asociados con la construcción de la ‘Gran Venezuela’. El primero de ellos fue el llamado ‘Programa de Inversiones en los Sectores Básicos de la Producción’, consistente en la contratación de empréstitos masivos para cuadruplicar la capacidad productiva de las empresas de Guayana y constituir distintos complejos industriales y de servicios” (CRAZUT, 2006, p. 174-175).

20 Conforme demuestra Crazut (2006, p. 165), entre sus objetivos estaban “el crecimiento y la diversificación de la economía”, “el pleno aprovechamiento de los recursos naturales”, “la nacionalización de los recursos básicos (petróleo y hierro)”, “el fortalecimiento del capitalismo de Estado con fuerte inversión en empresas públicas e infraestructura”, y “la búsqueda de la democratización del capital entre grupos menos favorecidos”. Sus programas eran: “sustancial incremento de la producción siderúrgica (acero y aluminio)”, “elevada prioridad para el sector agrario (relación de la agricultura con la industria para la conformación del mercado interno)”, “obras de riego (presas, diques y embalses en varios estados)”, “sector manufacturero (alimentos, bebidas, textiles, calzados, insecticidas, pesticidas, fertilizantes)”, “industria metalmeccánica (industria automotriz, construcción naval y máquinas agrícolas)” y “maquinaria agrícola (tractores, motores, etc.) y petroquímica”. El citado autor afirma que “para complementar los recursos financieros destinados a su ejecución se contrató una elevada deuda externa, previéndose que las industrias creadas en el contexto de dicho plan generarían los ingresos para cancelarla, lo cual no sucedió” (CRAZUT, 2006, p. 268-270).

naval); energía eléctrica (Electrificación del Caroní –Edelca y Compañía Anónima de Administración y Fomento Eléctrico– CADAPE)²¹. En octubre de 1977 el gobierno manifestó la necesidad de aumentar en un 20% los recursos anteriormente solicitados, frente a la percepción de que serían insuficientes para llevar a cabo los objetivos propuestos: era indispensable elevar el límite del endeudamiento (LUONGO, 2000, p. 845). Pese a las controversias, dicha reformulación fue aprobada por el Senado y la Cámara de Diputados²².

Lo más interesante es que, por lo menos en teoría, existía una interpretación correcta de la importancia de utilizar los recursos petroleros para impulsar los sectores fundamentales de la economía no petrolera. Supuestamente había conciencia del papel de las industrias básicas, de las industrias ligeras, de la infraestructura y de la agricultura para la conformación y el fortalecimiento del mercado interno y la industrialización. No obstante, como se sabe, el simple planteamiento de industrialización no significa que ésta ocurriría o que sería soberana. Siguiendo exactamente la misma razón que norteó la primera fase del proceso de industrialización –de Betancourt-Rockefeller–, ahora el Estado venezolano debería cumplir su papel de garante de las voluminosas inversiones de la segunda fase del proceso de industrialización²³.

El sector público creció y pasó a incorporar estructuras de gran magnitud, como energía, minería, metalúrgica, petroquímica, transporte marítimo y aéreo (VIASA y Aeropostal Venezolana), bancos comerciales y de fomento, distribución de bienes de primera necesidad y turismo (cadenas hoteleras y conglomerados inmobiliarios como Conahotu y Centro Simón Bolívar). También se expandió hasta obtener proporción determinante del crédito

21 Según el Presidente Carlos Andrés Pérez: “La deuda es siempre tema controversial en todos los países. Deben evaluarse objetivamente las causas que la originan y los beneficios que genera. La excepcional coyuntura histórica que Venezuela vive no podía despreciarse. Y la audacia para adentrar en el desarrollo acelerado del país no admitía vacilaciones ni temores” (1979 apud LUONGO, 2000, p. 838). A su vez, Maza Zavala (1987, p. 29) afirma que “la deuda fue contraída en una primera etapa (1974-78) como recurso complementario para acelerar el crecimiento económico del país; pero se convirtió rápidamente en un medio para encubrir déficit corriente, ineficiencia administrativa y prácticas de corrupción”. Parra Luzardo (2006, p. 176) recuerda que “mientras se contrataban empréstitos para proyectos específicos de desarrollo los institutos autónomos del Estado continuaban endeudándose anárquicamente, generalmente al margen de la Ley de Crédito Público, dentro del mecanismo irregular conocido con la denominación de deuda flotante, cuyo nivel llegó a ser superior al de la deuda pública externa registrada por el Gobierno Central con autorización del Congreso Nacional. Según autorizadas opiniones, la deuda pública externa registrada por el Gobierno Nacional y publicada en los informes del Banco Central de Venezuela se situaba para finales de 1982 en alrededor de 10 mil millones de dólares. Posteriormente, en 1983 con motivo del control de cambio [Viernes Negro] se realizó un inventario definitivo de dichas obligaciones, situándose las mismas en 32,5 mil millones de dólares”.

22 Poco a poco fueron surgiendo innumerables empresas e institutos estatales y se ampliaron las estructuras ya existentes. En ese período se conformaron, entre otras, Petróleos de Venezuela S.A. (PDVSA), Industria Venezolana de Aluminio SA (VENALUM), EDELCA, CADAPE y se amplió la Siderúrgica del Orinoco (SIDOR). Lucas (2006, p. 124) afirma que en 1974 se promulgaron decretos que “con el propósito de garantizar un crecimiento ordenado de todas las regiones del país”, sobre la “desconcentración industrial y la prohibición de instalación de industrias en la zona metropolitana de Caracas”. Según el citado autor, los cinco centros prioritarios para la desconcentración eran: Barcelona-Puerto La Cruz-Cumaná; Maracaibo-Costa Oriental del Lago; Barquisimeto; Ciudad Bolívar-Ciudad Guayana; y San Cristóbal-San Antonio-La Fría.

23 Como afirmó Furtado (1964, p. 113), “en la actualidad, las inversiones destinadas a sustituir importaciones se encuentran entre las de más difícil consecución. Son todas inversiones de alta densidad de capital y largo periodo de maduración. De esta manera, la capacidad para importar se ha transformado en un auténtico obstáculo para el desarrollo [...] La lucha por soslayar esa dificultad llevó al país a un endeudamiento externo creciente. Los efectos de tal endeudamiento tenían que hacerse sentir a mediano y largo plazo y obligar a una contracción mayor de la capacidad para importar, a fin de atender el servicio de una deuda voluminosa, con lo cual se generaba un proceso acumulativo circular en que las medidas tomadas para superar el obstáculo de la capacidad tendían a hacerlo mayor”. En los años 1980 y 1990, el mismísimo presidente Carlos Andrés Pérez (1989-1993) y el presidente Rafael Caldera (1994-1998) fueron los principales defensores y promotores de la privatización y la desnacionalización de esas empresas, construidas y pagadas por el Estado venezolano. En 1999, se revirtió ese proceso. Desde entonces, gran parte de las empresas estratégicas que habían sido vendidas fueron estatizadas durante los gobiernos de Hugo Chávez.

y financiamiento de medio y largo plazos (MAZA ZAVALA, 1978b, p. 21). Creativos artículos de prensa de los años 1970 cuestionaban irónicamente “si Venezuela era un país capitalista con una economía socialista o un país socialista con economía capitalista” (CRAZUT, 2006, p. 243)²⁴.

En la interpretación de Max Flores Díaz (1980), a pesar de las proposiciones del V Plan de la Nación, le faltó un análisis “serio y sistemático”, que tomase en cuenta las relaciones intersectoriales. Conforme argumenta, se plantearon los grandes proyectos sin prever acertadamente sus impactos, sus requerimientos de insumos (cemento, agua, materias primas, etc.), de recursos humanos nacionales capacitados e infraestructura (transporte, energía, almacenamiento, comunicaciones). La imprevisión además de generar una presión alcista en los precios estimuló aumentos extraordinarios de las importaciones de insumos, maquinarias y alimentos.

Juan Pablo Pérez Alfonso, conocido como el Padre de la OPEP, aunque fuese miembro del partido Acción Democrática, lo denominó “Plan de Destrucción Nacional, elaborado por tecnócratas y por el capital extranjero”²⁵. A su vez, Maza Zavala (1987, p. 7-9) clasificó al V Plan como una “aventura descabellada” y declaró que “esta enorme cantidad de dinero no sirvió para transformar el país. Al contrario, hizo más necesaria la importación de bienes y servicios y de capital, tornando más vulnerable y dependiente la economía”. Según ese autor, “sin cambios institucionales y estructurales que promuevan la movilización de todas las fuerzas sociales para el desarrollo, la masa de recursos monetarios y financieros, lejos de impulsar el ‘salto decisivo’, puede provocar mayores desequilibrios, desajustes y problemas que los existentes antes de su afluencia”. Con la economía creciendo a todo motor, exactamente a partir de 1977 empezaron a surgir los puntos de estrangulamiento, los cuellos de botella.

A pesar de las condiciones coyunturales favorables, la administración de CAP terminó representando un duro golpe para la economía nacional. A la idea de “indigestión financiera”, proferida por Juan Pablo Pérez Alfonso, se sumó otra equivalente, presentada por un incógnito literato: que Venezuela sufría una “crisis de riqueza”. Cualquier semejanza de ese cuadro con el *El Pez que Fuma* no es mera coincidencia. Además del programa de inversiones en las industrias básicas, se estimuló una política de donaciones y préstamos a países latinoamericanos y caribeños. Se hicieron contribuciones financieras para fondos humanitarios de la ONU y se fundaron cátedras en célebres universidades para sembrar

24 También se procedió con la reorganización de las instituciones crediticias del Estado: el Banco Agrícola y Pecuario pasó a llamarse Instituto de Crédito Agropecuario; el Banco Obrero se transformó en Instituto Nacional de la Vivienda. Se readaptaron el Fondo Nacional del Café, el Fondo Frutícola y el Fondo Nacional del Cacao. Fueron creados la Corporación de Mercadeo Agrícola (Corpomercadeo), el Banco de Desarrollo Agropecuario (Bandagro), la Corporación de Desarrollo de la Pequeña Industria (Corpoindustria), el Fondo de Crédito Industrial (Foncrei) y el Fondo de Crédito Agropecuario (Fondafa). Ramón Cruzut (2006, p. 229-248) hizo un balance de las innumerables instituciones estatales que han sido creadas para promocionar el crédito agrícola, vivienda, pequeña y mediana industria, construcción, microcréditos, fondos específicos para determinadas actividades. Según el resultado de sus estudios, dichos órganos no han cumplido sus objetivos, siendo caracterizados por la ineficiencia, la morosidad de su cartera y la generación de inmensos costos al Estado. Afirma que “un elevado porcentaje de los aportes gubernamentales a esas instituciones se han convertido en recursos a fondo perdido, con lamentables consecuencias para la economía nacional”.

25 Cruzut (2006, p. 79) hace referencia a la postura lúcida de Pérez Alfonso en los años 1970, cuando el país parecía ahogado por el chorro del petróleo. El citado especialista advirtió sobre el “festín petrolero” y el despilfarro de la *Gran Venezuela*. Insistió en la teoría de la “indigestión económica” (incapacidad de la economía nacional asimilar de forma eficiente los crecientes recursos petroleros). Propuso, tal cual lo hizo Maza Zavala, que los gastos ordinarios del Estado fuesen financiados exclusivamente con la tributación interna no petrolera y que la renta del petróleo fomentase inversiones productivas. Entonces, los tecnócratas y las transnacionales trataron de rotularle de “profeta del desastre” y “loco”.

la buena imagen internacional de Venezuela en Estados Unidos y Europa (CRAZUT, 2006, p. 256).

Analizando las estadísticas del BCV fue posible verificar el rápido crecimiento económico de Venezuela, especialmente entre 1973 hasta 1977. El Producto Interno Bruto Manufacturero creció, entre 1974 y 1978, a una tasa promedio del 8,6% y llegó a representar un 15% del PIB total (LUCAS, 2006, p. 113). Sin embargo, es visible la caída a partir de entonces: disminución de la actividad económica y del PIB per cápita, desinversión, cierre de empresas, aumento del desempleo y de los precios. El PIB ya presentaba resultados decrecientes a partir de mediados de los años 1960: el crecimiento promedio de un 8,7% entre 1951-1955, de un 7,1% entre 1956-1960 y de un 7,3% entre 1961-1965, fue reducido para un 4,7% entre 1966-1970, un 4,9% entre 1971-1975 y un 3,4% entre 1976-1980. Entre 1981-1985 fue negativo: un -1,3%. El desastre económico se dio de 1977 hasta 1985 y tuvo consecuencias hasta los años 1990. La película de Román Chalbaud parece haber pronosticado, en el medio del ruido, del festín y del humo, la llegada del barranco y la caída.

La novelesca “nacionalización” del petróleo

En los años 1970, simultáneamente al *boom* de los precios internacionales del petróleo, la campaña por la nacionalización alcanzó su tope. Según la Ley de Hidrocarburos de 1943, promulgada por el presidente nacional-popular Isaías Medina Angarita (1941-45), solo faltaban diez años para que un 80% de las concesiones petroleras volvieran al Estado venezolano. También por ese motivo, el debate estaba abierto. Venezolanos comprometidos con la independencia económica del país presentaron las más diversas fórmulas para la definitiva nacionalización del petróleo²⁶. Para Maza Zavala (1978a, p. 35), “la única dificultad que bloqueaba el rescate del recurso residía en la conciencia de sometimiento y mediatización. El problema de un esquema mental de subconsciencia sometida, dependiente, subordinada, que teme dar este gran paso histórico”.

En mayo de 1974 se instaló la Comisión Presidencial de Reversión Petrolera, compuesta por distintos sectores de la sociedad, con el objetivo de estudiar la posibilidad de rescatar inmediatamente la industria petrolera. Ya existía el consenso: todos eran favorables a la nacionalización. La cuestión era: ¿Qué tipo de nacionalización?”²⁷. Según García Ponce,

26 Raúl Torrealba Álvarez (1974, p. 68-102) enumeró seis puntos que serían, según su concepción, las líneas del proyecto petrolero nacionalista de Venezuela: a) el petróleo es una materia prima estratégica de primera importancia en el mundo contemporáneo; b) la industria y la guerra modernas se mueven fundamentalmente con petróleo; c) el trust petrolero internacional controla todas las etapas de producción y distribución del petróleo; d) la distribución planificada de la renta petrolera puede corregir la estructura nacional hipertrofiada; e) la nacionalización del petróleo y la existencia de la empresa nacional CVP impulsarán el desarrollo; f) el rescate de la estima de la población y del poder decisorio del Estado.

27 Guillermo Márquez, director de la Escuela de Economía de la UCV en 1978, recuerda que: “Durante muchísimo tiempo, todas las organizaciones progresistas, populares, de izquierda en Venezuela tuvieron como una de sus consignas, y tal vez en algún momento determinado como consigna fundamental, ‘La Nacionalización Petrolera’, considerada el signo fundamental de la independencia económica nacional respecto a los centros imperialistas”. A continuación, palabras del presidente Carlos Andrés Pérez: “No comparto con el criterio de los ideólogos de una izquierda romántica que ven en las transnacionales a seres intrínsecamente perversos. Pienso que no son ni buenos ni malos [...] Al negociar con ellos, nuestra responsabilidad es fijar serenamente un límite a sus beneficios, pero también garantizarles una tasa satisfactoria de rentabilidad” (1975 apud GARCÍA PONCE, 1985, p. 31).

Una nacionalización de un recurso económico, de una palanca fundamental de la economía de un país atrasado o sojuzgado por una potencia imperialista, la cual ejerce su dominio gracias al control de ese recurso o de esa palanca, es siempre revolucionaria, si se presupone que, con el acto de soberanía ejercido, el control imperialista sobre el país es liquidado, independientemente de sus fuerzas violentas o no, ajustadas a Derecho o no. La historia de América Latina dice que en la mayoría aplastante de los casos el ejercicio de la soberanía nacional ha tenido que funcionar por encima de las normas jurídicas y constitucionales preexistentes, en medio de traumas y agudos conflictos sociales debido a que el ocupante extranjero o el capital monopolista dueño de las riquezas del país erigía un andamiaje socio-jurídico a su conveniencia y oponía la más encarnizada resistencia a cualquier idea o intento de cambio. En circunstancias de opresión nacional y saqueo colonialista, era lógica la apelación a la vía de facto y a la creación, desde sus mismas bases, de un nuevo orden socio-constitucional²⁸ (GARCÍA PONCE, 1985, p. 34).

La Ley fue promulgada en agosto de 1975, con vigencia a partir del 1 de enero de 1976. Por medio de ella se creó la estatal Petróleos de Venezuela Sociedad Anónima (PDVSA), como un holding compuesto por catorce subsidiarias. La casa matriz quedó responsable por la planificación, coordinación y supervisión de las empresas bajo su propiedad y bajo propiedad de compañías petroleras que serían nacionalizadas a partir de 1976. Su papel era ordenar el proceso de nacionalización. Poco a poco, surgieron denuncias y estudios presentados por especialistas del sector petrolero, sobre todo de la Universidad Central de Venezuela (UCV), evidenciando que el verdadero objetivo de la “nacionalización” era privilegiar a las Siete Hermanas y perpetuar el esquema de la dependencia. El economista Pedro Mejía Alarcón (1978, p. 87) afirma que “la totalidad del personal dirigente de las empresas nacionalizadas está constituido por ejecutivos que dirigían o compartían responsabilidades de dirección en las empresas extranjeras antes de la nacionalización”²⁹.

Siguiendo la misma idea, Maza Zavala declara que:

La nacionalización no es propiamente tal. Ni siquiera podríamos llamarla incompleta o insuficiente o inconclusa, sino que no es propiamente tal: en lugar de liberalizar al país y en lugar de colocarlo en situación favorable para desarrollar su industria petrolera, sirve evidentemente a los intereses transnacionales, específicamente a los intereses de las grandes corporaciones petroleras. Han hecho un magnífico negocio con la forma de esta nacionalización, puesto que se han evitado las dificultades, los proyectos, las fuertes inversiones, los riesgos de la coyuntura internacional, los conflictos fiscales, sindicales y políticos; en cambio, aprovechan lo mejor del negocio, que es el mercado internacional. De manera, pues, que la nacionalización, en este sentido, ha sido una nacionalización transnacional (MAZA ZAVALA, 1978a, p. 125).

28 En diciembre del mismo año, en la reunión final de la Comisión Presidencial de Reversión, después de muchas secciones de trabajo, prácticamente todos los integrantes llegaron a un acuerdo sobre el texto final. La excepción fue la conocida Federación de Cámaras y Asociaciones de Comercio y Producción (Fedecámaras), que salvó su voto. García Ponce (1985, p. 104) declaró irónicamente que “nunca un voto salvado tuvo mejor suerte”. Eso porqué, descartando el trabajo de la Comisión, el Ejecutivo Nacional implantó una mudanza trascendental en la Ley Orgánica que reserva al Estado la Industria y el Comercio de los Hidrocarburos (Ley de Nacionalización). La alteración del proyecto original –trama realizada por Carlos Andrés Pérez, Rómulo Betancourt, Fedecámaras, el gobierno de Estados Unidos y dirigentes de las transnacionales– falsificó plenamente el sentido de la nacionalización petrolera y garantizó la ampliación del saqueo de Venezuela por casi treinta años más. García Ponce (1985, p. 91) afirma que ese engaño “elimina la figura de la nacionalización completa y definitiva y la convierte en mediatizada, controlada, recortada”.

29 A continuación, palabras del propio presidente Carlos Andrés Pérez: “A la propiedad del Estado pasarán, no las empresas sino sus activos [...] Al frente de estas nuevas empresas deben quedar los venezolanos que vienen manejando las actuales empresas internacionales” (1974 apud LUONGO, 2000, p. 759).

Es posible decir que las principales críticas a la Ley de Nacionalización aprobada por el gobierno de Carlos Andrés Pérez se concentraron especialmente en dos puntos: 1) la indemnización pagada por el gobierno a las compañías³⁰; y 2) el Artículo 5° de la Ley, que permitió la celebración de convenios de asociación con entes privados.

En primer lugar, la indemnización pagada por el Estado venezolano a las compañías transnacionales tuvo como base una interpretación muy particular de la Ley. El artículo 15 de aquella norma jurídica dictaba que:

El monto de la indemnización de los derechos sobre los bienes expropiados no podrá ser superior al valor neto de las propiedades, plantas y equipos, entendiéndose como tal el valor de adquisición, menos el monto acumulado de depreciación y amortización para la fecha de la solicitud de expropiación, según los libros usados por el respectivo concesionario a los fines del impuesto sobre la renta (VENEZUELA, 1975).

El párrafo “b” del mismo artículo determinaba que se calculara:

El valor del petróleo extraído por los concesionarios expropiados fuera de los límites de sus concesiones, de acuerdo con los volúmenes establecidos en los convenios de explotación unificada de yacimientos celebrados con la Corporación Venezolana de Petróleo. Cuando no se hubieren celebrado dichos convenios, el Ejecutivo Nacional determinará las cantidades a deducir por este concepto³¹ (VENEZUELA, 1975).

El segundo lugar, el Artículo 5° de la Ley Orgánica que reserva al Estado la Industria y el Comercio de los Hidrocarburos (Ley de Nacionalización) –en completa contradicción con otros tres artículos de la misma norma jurídica– permitió la posibilidad de establecer convenios de comercialización y asistencia tecnológica entre el Estado venezolano y empresas extranjeras. Según dicta el referido artículo,

30 En la opinión de Maza Zavala (1979, p. 16-18), “no había lugar, ni desde el punto de vista jurídico, ni desde el punto de vista económico, para reconocer a las empresas exconcesionarias indemnización alguna por efecto del acto de nacionalización, que por tanto, los activos, las instalaciones, las edificaciones y demás medios de producción anexos o relacionados con las concesiones debían pasar al Estado sin costo alguno, y que más aún, quien tenía derecho a una indemnización era la nación venezolana, por múltiples aspectos de esa acción de explotación, de simulación, de engaño, de fraude, de deterioro de los recursos naturales y del medio ambiente, de múltiples aspectos, llevada a cabo por las exconcesionarias [...] Pero para ello se requería que quienes manejaran nacionalmente el negocio petrolero fuesen gente con mentalidad nacional, gente con clara conciencia venezolana”.

31 Hubo muchos problemas en el momento de contabilizar las extracciones de petróleo realizadas irregularmente por las empresas transnacionales, es decir, por encima de los límites establecidos por las concesiones. Según recuerda Mejía Alarcón (1978, p. 126), “en respecto al petróleo extraído ilegalmente de áreas en donde no tenían ningún derecho, fue señalado un pasivo de las compañías al Gobierno de Bs. 5.000 millones. Las empresas petroleras han drenado más de 120 millones de barriles de la nación”. Otros órganos estatales y privados realizaron evaluaciones semejantes: los técnicos de la Corporación Venezolana de Petróleo definieron que la cantidad de hidrocarburos extraída ilegalmente superó los 207 millones de barriles. Los estudios apuntaron que los grupos que más extrajeron petróleo irregularmente, es decir, los grupos que más robaron petróleo fueron: Texaco Maracaibo, Phillips Petroleum, Mobil Oil Co. of Venezuela, Chevron Oil Co., Cía Shell de Venezuela, Creole Petroleum Comp. y Mene Grande Oil Co. El gobierno no quiso considerar esos datos: estimó en 43 millones el número de barriles extraídos ilegalmente. En la mejor de las hipótesis, contabilizó solamente un 36% del total. Después de determinar la cantidad, se estableció un precio para cada barril de petróleo robado, con el objetivo de obtener el monto a ser reintegrado por las transnacionales. Terminados los análisis, la Federación de Colegios de Contadores Públicos evaluó en Bs. 24,00 el precio a ser pagado por cada barril extraído de forma ilegal. A su vez, la Comisión Técnica, conformada por el propio Ministerio de Minas e Hidrocarburos, estimó en Bs. 59,00 el barril. No obstante, pese a los números calculados por las más diversas fuentes de especialistas, el gobierno decidió que sería cobrado Bs. 0,62 por barril. Exactamente eso: sesenta y dos centavos de bolívar. Sería cómico si no fuera triste. Dicha determinación del Ejecutivo Nacional –que contó con la complicidad de la directiva de PDVSA– ‘disminuyó’ el montante de petróleo robado por las transnacionales y, como consecuencia, aumentó el valor de la indemnización a ser pagada por el Estado para las compañías. El valor final llegó a Bs. 4,34 mil millones (MEJÍA ALARCÓN, 1978, p. 77).

El Estado ejercerá las actividades señaladas en el Artículo 1º de la presente Ley directamente por el Ejecutivo Nacional o por medio de entes de su propiedad, pudiendo celebrar los convenios operativos necesarios para la mejor realización de sus funciones, sin que en ningún caso estas gestiones afecten la esencia misma de las actividades atribuidas. En casos especiales y cuando así convenga al interés público, el Ejecutivo Nacional o los referidos entes podrán, en el ejercicio de cualquiera de las señaladas actividades, celebrar convenios de asociación con entes privados, con una participación tal que garantice el control por parte del Estado y con una duración determinada. Para la celebración de tales convenios se requerirá la previa autorización de las Cámaras en sesión conjunta, dentro de las condiciones que fijen, una vez que hayan sido debidamente informadas por el Ejecutivo Nacional de todas las circunstancias pertinentes (VENEZUELA, 1975).

García Ponce argumenta que,

Mirando desde un ángulo semejante, el Artículo 5º no puede apreciarse como una simple concesión del Estado a favor de los consorcios imperialistas, como mero agregado de la Ley que podría en un futuro no aplicarse o reducirse al mínimo. Visto en el contexto general de la negociación, el Artículo 5º surge como un punto nodal de la Ley, como una cláusula de seguridad en la prolongación, ahora bajo nuevas formas, de un viejo status de dependencia entre el Estado y los monopolios [...] La importancia capital atribuida al Artículo 5º explica su defensa pertinaz por el Ejecutivo, por los dirigentes más entreguistas del partido ‘Acción Democrática’, por Fedecámaras y por los ideólogos criollos del neocolonialismo (GARCÍA PONCE, 1985, p. 91-92).

Incluso desde el punto de vista técnico, en la opinión de especialistas petroleros, había muchos argumentos para rechazar esa propuesta. El primer de los motivos era categórico: no existía necesidad de convenios de comercialización y asistencia tecnológica, ya que gran parte de la tecnología utilizada en Venezuela fue creada por los propios ingenieros y técnicos venezolanos. Conforme declaró la Sociedad Venezolana de Ingenieros de Petróleo,

Tenemos cierto grado de tecnología propia desarrollada en Venezuela y por lo tanto este país no tiene por qué adoptar esquemas de otras naciones en cuanto a convenios de asistencia tecnológica [...] en sentido inverso: la tecnología desarrollada en Venezuela ha sido transferida a otras áreas donde operan filiales de las transnacionales. No se necesita servicio tecnológico foráneo, la tecnología necesaria para producir ese volumen la tenemos en Venezuela y es una tecnología convencional ampliamente conocida (MEJÍA ALARCÓN, 1978, p. 90)³².

El expresidente Rómulo Betancourt también patrocinó la idea: “Respaldo a plenitud ese Artículo 5º [...] Puede presentarse la coyuntura en que sea favorable y necesario para los intereses del país un convenio de asociación. Que ese convenio vaya a significar una nueva etapa de entreguismo no lo concibo, porque tengo fe en Venezuela y tengo fe en los venezolanos”. Malavé Mata (1979, p. 45) también recuerda el apoyo de los periódicos *El Nacional* y *El Universal* al Artículo 5º y a la constitución de empresas mixtas. Según Potellá (2008, p. 25), el expresidente Rafael Caldera y el doctor Juan Pablo Pérez Alfonso

32 “Sin embargo, el propio presidente de la República, Carlos Andrés Pérez, defendió el Artículo 5º en su Mensaje Anual al Congreso Nacional: Me refiero al Artículo 5º, donde se establece la posibilidad de que los entes estatales, con la previa autorización del Congreso, puedan ir más allá de los convenios operativos con entidades privadas cuando así convenga al interés público. No se me escapó, ni se me escapa que esta alternativa causará ardor o controversia. Pero no puedo hacerme concesiones ni cálculos medrosos en el cumplimiento de mis deberes y responsabilidades” (LUONGO, 2000, p. 798-807).

igualmente rechazaron la falsificación del proceso nacionalista. El especialista petrolero eternizó la denuncia de la farsa de CAP-Betancourt con una brillante expresión: se trató de una “nacionalización chucuta”.

Pese a la fuerte oposición, la Ley de Nacionalización fue aprobada por el Congreso el día 21 de agosto de 1975, solamente con los votos de Acción Democrática y de la Cruzada Cívica Nacional. Conforme lo recuerda Edgardo Lander (2006, p. 104), la nueva Ley entró en vigencia en 1° de enero de 1976 y fue celebrada en una fiesta en la costa oriental del lago de Maracaibo, en el pozo Zumaque 1, campo Mene Grande, donde en 1914 se descubrió el primer campo petrolero de gran importancia comercial.

Es innecesario decir que fue exactamente a partir de la brecha del Artículo 5° que se firmaron convenios tecnológicos con las principales compañías extranjeras que operaban en Venezuela. En ese proceso no existieron licitaciones y tampoco se buscaron tecnologías de otras empresas o países que pudieran proveerlas con calidad similar y precios inferiores. La nacionalización fue un fraude y significó la continuación del modelo anterior con un nuevo ropaje. A través de los convenios de tecnología, cada una de las catorce subsidiarias de PDVSA se mantuvo bajo control de una transnacional. Es decir, cada exconcesionaria “nacionalizada” obtuvo del gobierno la posibilidad de explorar el petróleo a través de una operadora con un nuevo nombre³³. Según documento divulgado por PDVSA (2007), “la actividad petrolera en el país quedó bajo la responsabilidad de la casa matriz y sus 14 filiales, pero en realidad quedó en manos de los mismos que habían dominado el negocio petrolero antes de esta ‘nacionalización’”³⁴.

33 Para Carlos Mendoza Potellá (2008, p. 14-15): “¿Cómo fue esa nacionalización? Bueno, esa fue una nacionalización donde ellos ya tenían montadas las operadoras que iban a sustituir a sus concesionarias. Y entonces ellas, en agosto de 1975, ya habían creado con nombre y apellido a las empresas supuestamente nacionales. *Creole Petroleum Corporation*, que era la filial de *Exxon* en Venezuela, creó a *Lagoven*; *Shell* creó a *Maraven*; *Mobil* creó a *Llanoven*; *Texas* creó a *Deltaven*; *Chevron* creó a *Boscanven*; *Phillips* creó a *Roqueven*; todas esas empresas fueron creadas por las transnacionales. ¿De qué manera? Simple y llanamente sacando a los extranjeros: *Exxon* sacó a los norteamericanos; *Shell* sacó a los ingleses y a los holandeses, y así todas. ¿Y quiénes quedaron? Los yanquis o los ingleses nacidos en Curiepe o en Villa de Cura, pero de mentalidad transnacional. Y así, el último presidente de la *Shell* de Venezuela pasó a ser el primer presidente de *Maraven*: Alberto Quirós Corradi; el último vicepresidente de *Creole Petroleum Corporation*, Guillermo Rodríguez Eraso, pasó a ser el primer presidente de *Lagoven*. Y así por el estilo. Y ese era un plan de larguísimo plazo que las compañías tenían desde los años sesenta. Ellos iniciaron en esa época el proceso de nacionalización de la gerencia. Ellos se dieron cuenta de lo antipático que era un americano en pantaloncitos blancos, jugando golf e izando la bandera norteamericana. Entonces dijeron no, vamos a nacionalizar la compañía, vamos a inyectarle yanquis de Curiepe a todas esas compañías. Yo prefiero mil veces un *yankee* de Nueva York que un yanqui de Curiepe”.

34 Continúa: “En 1977 se produjo la primera reorganización, reduciendo las filiales operativas de catorce a siete al absorber las más grandes a las pequeñas. Más tarde ese mismo año se redujeron las filiales a cinco. En 1978, a cuatro y en 1986, a tres: *Lagoven*, *Maraven* y *Corpoven*. En julio de 1997 se aprobó una nueva reestructuración que eliminó esas filiales y creó cuatro grandes empresas funcionales de negocios que integraran la corporación: PDVSA Petróleo y Gas; PDVSA Exploración y Producción; PDVSA Manufactura y Mercado y PDVSA Servicios, responsables de ejecutar la actividad operativa. Éstas entran en acción desde el 1° de enero de 1998”.

Un grupo de profesores de la UCV denunció a la Fiscalía General de la República que los convenios de asistencia técnica imponían condiciones contrarias a los intereses nacionales y que la “nacionalización” no existía como tal³⁵. A su vez, Francisco Mieres sostiene que:

La nacionalización nuestra se caracterizó por su laboriosa ‘concertación’ con las transnacionales, su oficialismo tecnocrático y su gélido pacifismo, ajeno a cualquier ‘calor’ de masas. El modelo de nacionalización no traumática y negociada, coreado internacionalmente por los voceros más calificados de la industria, exigía, sin embargo, como contrapartida, el pago de ‘peajes’ elevados. Petróleos de Venezuela y el gobierno venezolano ‘se ven obligados’ a negociar contratos de ‘asistencia técnica’ y de comercialización con las transnacionales. A nadie escapaba que se trataba como de una prolongación del viejo status de filial-concesionaria bajo la nueva cubierta jurídica ‘nacional’³⁶ (MIERES, 1978, p. 28).

En la opinión de Ramón Crazut,

Tanto los contratos de asistencia técnica como los de comercialización se caracterizaban por su ambigüedad, escasa precisión, posibilidades de ser interpretados en contra de los intereses nacionales y por la confidencialidad y secreto con que se suscribían y guardaban, lo que impedía su conocimiento por parte de la opinión pública e, incluso, de los organismos oficiales. Debido a esas circunstancias, así como al hecho de que los cuadros gerenciales de la industria nacionalizada continuaban integrados por personal de confianza de las antiguas transnacionales, se produjo una primera reacción contraria al esquema de la nacionalización (CRAZUT, 2006, p. 105).

Para exponer el grado de sumisión de Venezuela a las transnacionales, Mieres (1978, p. 31-34) recurrió al ejemplo de Irak, que nacionalizó efectivamente su petróleo y no firmó contratos permanentes de tecnología. En 1978, mientras el costo total de producción del barril en el país árabe era de 0,12 dólares, en Venezuela llegó a 2,00 dólares. La nacionalización cumplió su papel: PDVSA profundizó su dependencia tanto de *hardwares* (computadores, equipos informatizados y plantas industriales) como de *softwares* (manuales, programas operacionales de los computadores y procedimientos técnicos). Las necesidades nacionales pasaron a ser satisfechas por profesionales y maquinarias traídos de fuera del país, aumentando los costos de forma generalizada y constituyendo otra significativa

35 Entre sus principales denuncias y reclamaciones, enumeradas por Mejía Alarcón (1978, p. 92), están: 1) las transnacionales mantienen el control sobre la industria petrolera nacionalizada. Prestan asesorías en diversas áreas, tienen acceso a las informaciones estratégicas de las operadoras y continúan ejerciendo su control administrativo, gerencial y político; 2) los convenios de asistencia técnica no son necesarios. Se paga para obtener un conocimiento que ya se posee, que no significa ninguna ventaja ni obtención de tecnología o estímulo al desarrollo; 3) el gobierno continúa pagando indemnizaciones a las transnacionales. Los convenios establecen que el país debe pagar un valor fijo de 0,20 dólares por cada barril de petróleo producido y refinado por ellas; y 4) los contratos de asistencia técnica sirven solamente para justificar el pago de compensaciones mucho mayores que el valor establecido legalmente y ya sobrevaluado a través del mecanismo de reducción del monto a ser pagado por las compañías que extrajeron petróleo de áreas no autorizadas. El objetivo de los convenios era garantizar que las compañías continuasen controlando la industria petrolera nacionalizada, de acuerdo con sus intereses y estrategias.

36 Mieres (1978, p. 30) también recuerda que “en lugar de la presencia directa, prepotente e irritante de los dueños extranjeros, con sus campamentos cercados, sus sistemas exclusivos de seguridad y de comunicaciones y sus inmensos beneficios, la ‘asistencia tecnológica’ se negocia en minúsculos grupos de expertos, políticos y ejecutivos selectos, a espaldas del público, del grueso del personal de las empresas, y hasta del Congreso y de los organismos controladores”. El autor continúa: “De manera que se ha creado un poder transnacional, un caballo de Troya dentro del Estado venezolano, un estado dentro del Estado” (MIERES, 1978, p. 25). Potellá (2008, p. 20) recuerda que, “un gerente de la Dirección Internacional de Finanzas de Exxon da unas declaraciones en la revista *Fortune* de agosto de 1979 y dice lo siguiente: ‘La nacionalización petrolera venezolana ha sido el mayor negocio de la Exxon en toda su historia’”.

forma de fuga de capitales hacia el exterior. El citado autor aclara que “por la vía de la sutil dependencia tecnológica injertada en la ‘nacionalización petrolera’, hemos ido a dar una orgía de transnacionalización acrecentada de la economía venezolana [...] Donde quiera que el caballo (de Troya) de PDVSA pisa, deja de crecer la hierba tecnológica nacional” (MIERES, 1978, p. 51)³⁷.

Según López Maya,

Una vez que el Estado venezolano nacionalizó en 1976 la industria no se planteó un cambio en su relación con la compañía de la que ahora era dueño. Continuó actuando como un Estado rentista, extrayendo renta. Por su parte, los ejecutivos de PDVSA continuaron manejando la compañía como si fuera una corporación privada, los más altos gerentes, como si ellos fueran dueños de la empresa. Todos sabíamos ya en los años 1980 que la renta petrolera no podía sostener indefinidamente el crecimiento económico, así que la sociedad entró prontamente después en un proceso de declive y desorientación económica, y se comenzaron a vivir las distorsiones de una empresa rica y poderosa desconectada de la nación, que se empobrecía día a día, y articulada a la globalización con la lógica de una transnacional privada³⁸ (LOPEZ-MAYA, 2006, p. 161).

La varita mágica 2: el boom petrolero de 1979

El saldo del gobierno fue tan negativo que, en las elecciones internas de Acción Democrática de 1978, para escoger su candidato a la Presidencia de la República, Rómulo Betancourt no apoyó al precandidato indicado por el presidente Carlos Andrés Pérez. Era evidente el desgaste popular y el grado de división de Acción Democrática. El partido COPEI, supo aprovechar la situación. Su campaña electoral tuvo dos temas como eje central: la pregunta “¿Dónde están los reales?” y la afirmación “Luis Herrera arregla esto”. En los comicios presidenciales de 1978 ocurrió lo que todos esperaban.

Cuando Luis Herrera Campins asumió la Presidencia ya no existía el “desbordante optimismo” celebrado pocos años antes. Junto al nuevo escenario de estagnación o incluso caída de los precios petroleros, el copeyano heredó de la administración anterior una deuda externa sin precedentes y los costosos megaproyectos de infraestructura, obras de grandes empresas y audaces planes agrícolas. La mayoría de ellos, por su magnitud y largo tiempo de maduración, todavía estaba en estadio de ejecución. Si antes había dinero para desarrollarlos, la nueva situación era alarmante. Los menores ingresos petroleros arrastraron hacia abajo la economía. Para empeorar el escenario, eran cada vez más onerosos los pagos del servicio de la deuda externa.

37 Es aclaradora la afirmación de Galeano (1979, p. 155): “Como siempre cuando el Estado se hace dueño de la principal riqueza de un país, corresponde preguntarse quién es el dueño del Estado. La nacionalización de los recursos básicos no implica, de por sí, la redistribución del ingreso en beneficio de la mayoría, ni pone necesariamente en peligro el poder ni los privilegios de la minoría dominante”.

38 Conforme será analizado a continuación, como resultado de la falsa nacionalización, durante los años 1980 y 1990 siguió profundizándose el cuadro de enajenación del petróleo venezolano y dependencia externa del país. La efectiva nacionalización de los hidrocarburos, así como la verdadera estatización de PDVSA, se dio solamente en el año 2003, después de feroces confrontaciones entre el gobierno del presidente Chávez y las transnacionales, apoyadas por sus representantes en Venezuela: la élite privilegiada y la gerencia antinacional de la industria petrolera.

Por este motivo, en su discurso de toma de posesión, el nuevo mandatario afirmó que recibía “un país hipotecado”³⁹. Según Rodríguez Araque (2007, p. 111), Herrera Campins “no puede hacer nada esencialmente distinto a la política de Pérez. No puede paralizar planes como el siderúrgico, petroquímico, electricidad, metalmecánica, metro de Caracas, sin provocar problemas aún más serios”. El presidente expresó la trágica imposibilidad de dar marcha atrás a estos proyectos de forma bastante coloquial: “Chivo que se devuelve se desnuda” (CRAZUT, 2006, p. 272).

Durante los primeros meses de 1979, se repitieron los discursos de Campins en contra la mala administración de Andrés Pérez, enfocados en la herencia de las deudas externa e interna, las denuncias de corrupción y desvío de dineros públicos. Los precios del barril de petróleo cayeron un 8,7% en 1975 y un 6,4% en 1978, y crecieron un 4,9% en 1976 y un 2,1% en 1977. En total, entre 1974 y 1978 el precio había disminuido un 8,5%, de 47,5 para 43,5 dólares (BRITISH PETROLEUM, c2020). Contradictoriamente, dicha reducción fue acompañada por aumentos de los gastos públicos, de las importaciones y del endeudamiento externo. Resultado inmediato de ese cuadro, empezó la desaceleración de la actividad económica. En 1978, el producto creció solamente un 2,1%, muy por debajo de los 6,1% en 1974, 6,1% en 1975, 8,8% en 1976 y 6,7% en 1977 (BCV, c2018). Pareciera imposible que una película pudiera revelar de forma tan precisa ese desplome económico después del país haber vivido períodos de abundancia.

A partir de 1979, sin sospechar que ocurriría el segundo *boom* petrolero, el gobierno adoptó medidas económicas austeras, una suerte de ajuste económico recesivo. Por el lado de la demanda, se restringieron el gasto público y el crédito, controlando el aumento de la liquidez monetaria. Por el lado de la oferta, se liberaron los precios y se abrieron las aduanas para la importación. Las medidas tuvieron consecuencias muy negativas sobre la inversión, el consumo, la producción y toda la actividad económica. La brusca disminución de los créditos y el letargo de la economía dieron inicio a un proceso generalizado de quiebras y desempleo. La inflación se disparó hasta alcanzar cifras entonces inéditas, aumentando la presión especialmente sobre los trabajadores. Lucas (2006, p. 118) afirma que “los controles de precios frenaron artificialmente la inflación entre 1976 y 1978, y el efecto del aumento de precios de insumos y mano de obra debió ser absorbido por los industriales. Sin embargo, el proceso inflacionario estalló inexorablemente en 1979 cuando tuvieron que permitirse ajustes de precios, alcanzando así el nivel de inflación los dos dígitos”. La pérdida de rentabilidad de las empresas estimuló las importaciones y desaceleró la industrialización.

Cuando la situación tocó el límite, ocurrió la Revolución Iraní. Como se sabe, el movimiento liderado por el Ayatollah Khomeine desplazó al Shah Mohammad Reza Pahlavi. Los desajustes generados en el mercado petrolero indujeron a fuertes elevaciones de los precios. La situación económica estaba tan debilitada que el “segundo *boom* petrolero”, el incremento de los precios de un 102,6%, representó un engaño. Aunque el precio del barril haya pasado de 43,5 dólares en 1978 para 88,1 dólares en 1979 (en valores constantes de

39 “El país reclama con urgencia la austeridad y mi gobierno la tendrá como regla y guía. Vamos a ponerle freno a la prodigalidad. Vamos a disciplinar el gasto público, para que las inversiones se apliquen con el propósito trazado y den la mayor productividad social... Me toca una economía desajustada y con graves desequilibrios estructurales y de presiones inflacionarias y especulativas, que han erosionado alarmantemente la capacidad adquisitiva de las clases medias y de los innumerables núcleos marginales del país. Recibo una Venezuela hipotecada” (1979 apud LUONGO, 2007, p. 23-24).

2006), se amplió la crisis: más rentismo, más derroche y más endeudamiento externo. De la noche a la mañana fueron olvidados completamente los graves problemas de la economía, como si las trabas estructurales hubieran desaparecido mágicamente. Como si no hubiera pasado nada, volvió el entusiasmo y regresaron los “megaproyectos”, costeados casi que exclusivamente con nuevos empréstitos externos a tasas de interés flexible.

La situación era insólita: si entre 1973 y 1977 hubo crecimiento con inflación, entre 1978 y 1984, el país conoció la terrible situación de estanflación, es decir, de caída del PIB sumado a la inflación. Los precios crecieron un 20,4% en 1979 y un 19,7% en 1980. Posteriormente, al mismo tiempo que las políticas recesivas lograron frenar la inflación, arrastraron hacia abajo la producción, el crédito y el nivel de empleo. Se paralizó el país; la economía se desplomó. En 1979 vino otro frenazo: el PIB creció solamente un 1,3%. En 1980, nueva caída de un 2%.

En 1981, el gobierno buscó interrumpir el ciclo negativo y fomentar la reactivación, a través del aumento del gasto público. Ese, a su vez, vendría acompañado por más endeudamiento. A partir de entonces, se adoptó el VI Plan de la Nación (1981-1985), cuyos objetivos generales eran la “dinamización del crecimiento de la economía” y la “profundización de la democracia en sus dimensiones políticas y económicas”⁴⁰. Así como los demás, tuvo una duración efímera y no pasó de la exposición de sus lineamientos en el Congreso Nacional (CRAZUT, 2006, p. 166). En 1981, otro resultado negativo: 0,3%.

La deuda como legado

El elevado endeudamiento externo contraído durante los años 1970 por los países de América Latina ha generado un problema grave y de larga duración en el tiempo, que ha condicionado negativamente su desarrollo durante los últimos cuarenta años. Las “ayudas” externas han sido tomadas como supuesto remedio obligatorio frente a la caída del poder de compra de las exportaciones, el aumento de los precios del petróleo y el *déficit* en la balanza de pagos. En realidad, el incremento de los empréstitos externos pudiera ser comprensible en el caso de algunos países importadores de petróleo, pero jamás en el caso venezolano. Griffith-Jones y Sunkel (1990, p. 131) apuntan que una proporción bastante elevada de los ingresos externos que generaron la deuda de las economías latinoamericanas fue destinada a la salida de divisas o al aumento de las importaciones de bienes no-esenciales de consumo. Afirman:

Para citar un ejemplo extremo, el caso argentino, varios analistas concluyeron que, en el período 1974-82, prácticamente todo el crecimiento de la deuda externa fue usada no para financiar *déficit* comerciales, sino efectivamente para las salidas de capital privado, la adquisición privada de activos extranjeros o para pago líquido del servicio de la deuda externa acumulada anteriormente [...] [Hay] resultados similares para Venezuela, país que registró vultuosos superávits comerciales en 1974-82, pero cuya deuda externa creció significativamente en ese período, reflejando principalmente

40 Durante aquellos años se concluyeron las obras del Metro de Caracas –desde Pro Patria hasta Chacaito–, del Complejo Cultural Teresa Carreño (Ateneo de Caracas, Museo de los Niños, ampliación del Museo de Arte Contemporáneo) y la Plaza Caracas en la Avenida Baralt.

la fuga de capitales y el servicio de la deuda acumulada anteriormente⁴¹ (GRIFFITH-JONES; SUNKEL, 1990, p. 131).

Los empréstitos internacionales fueron adquiridos de forma descontrolada, a tasas de interés variables. Según Griffith-Jones y Sunkel (1990, p. 25), a partir de 1979 el pillaje estadounidense se dio a través de tres mecanismos: 1) la elevación de las tasas de interés (el gobierno de Estados Unidos, bajo la administración Ronald Reagan, decidió, de manera unilateral, elevar sus tasas de interés para niveles superiores a los 20% anuales) generó el aumento de las remesas de capitales de los países latinoamericanos hacia el exterior. Si en 1977, América Latina pagó 6,9 mil millones de dólares en intereses de la deuda externa, ese monto saltó para 39 mil millones de dólares en 1982; 2) la fuerte reducción del flujo de préstamos externos hacia los países periféricos y la fuga de capitales hacia Estados Unidos. Se restringieron los créditos bancarios concedidos a los países periféricos, en función del acelerado crecimiento del déficit que se acumulaba en las cuentas externas de la periferia; 3) la sobrevaluación del dólar, cercana a un 35%, y la relativa devaluación de las monedas de los países latinoamericanos. Se elevaron todavía más los costos de los pagos de intereses y amortizaciones de la deuda externa. Es decir, además del alza de los intereses, el propio dólar tuvo su valor elevado.

Como consecuencia, la economía latinoamericana se volvió, más que nunca, en exportadora de capitales. Pese al permanente drenaje de recursos hacia los países desarrollados, la deuda externa continuó su trayectoria creciente: era de 150 mil millones de dólares en 1978 y llegó a 360 mil millones de dólares en 1984 (aumentó un 140% en seis años). El servicio de la deuda como porcentaje de las exportaciones creció de un 12% en 1977 para un 39% en 1982. En el caso de Venezuela, si en 1977 el monto de intereses pagados –incluyendo los de corto plazo– había representado un 4% de las exportaciones, en 1984 alcanzó los 25% (GRIFFITH-JONES; SUNKEL, 1990, p. 28).

En el caso venezolano, la deuda externa creció 11% en 1979, 11,4% en 1980, otros 11% en 1981, un 23% en 1982 y 12,5% en 1983 (LUONGO, 2007, p. 40-114). La situación, que era terrible, en 1982 se agravó todavía más. Si durante un año y medio antes de 1982 el total de nuevos préstamos para América Latina alcanzó los 42 mil millones de dólares, durante el año y medio posterior a 1982 los préstamos disminuyeron para 9 mil millones (GRIFFITH-JONES; SUNKEL, 1990, p. 135). En Venezuela, las importaciones y el pago de los servicios de la deuda absorbieron elevada porción de las divisas. Aunque la balanza comercial fuese permanentemente positiva, era insuficiente para cubrir el saldo negativo de la balanza de servicios, generando creciente *déficit* en cuenta corriente y presiones sobre el resultado global de la balanza de pagos⁴².

41 A su vez, Maza Zavala (1987, p. 22) recuerda que “en 1982 estalla, para Venezuela, la llamada crisis de la deuda externa. El saldo total de la deuda pública externa se duplicó entre fines de 1978 y 1982, situándose para esta última fecha en 28 mil millones de dólares, de cuya suma alrededor de las tres cuartas partes estaban constituidas por obligaciones a vencerse en un plazo breve y a tasas de interés variables. Parece excepcionalmente contradictorio que en un período (1975-82) en que afluyeron al país los recursos cambiarios más cuantiosos de su historia y en que los ingresos fiscales ordinarios alcanzaron montos sin precedentes, el endeudamiento público externo también registrara niveles máximos”.

42 Maza Zavala (1987, p. 31) recuerda que: “A partir de 1982 el problema del refinanciamiento de la deuda contraída a corto plazo y tasas variables de interés condiciona la política económica, fiscal, monetaria, social y sensibiliza la opinión nacional”. Vale decir que, según Maria da Conceição Tavares (1997, p. 40), “mientras la periferia está prácticamente estancada y el resto del mundo crece el 1% o el 2%, Estados Unidos ha crecido a tasas entre el 6% y el 8%”. Continúa: “el hecho esencial es que todo el mundo está financiando no solamente el Tesoro estadounidense, sino también los consumidores e inversionistas estadounidenses”.

El Tercer Mundo pagó la cuenta y financió, a través de los dispositivos especificados anteriormente, las ganancias de las empresas, el auxilio-desempleo, las jubilaciones, los beneficios sociales, la publicidad comercial y los gastos militares, es decir, el funcionamiento de la economía de los países desarrollados (CASTRO, 1985, p. 82)⁴³.

El resultado fue una recesión sin precedentes en todo el planeta, que sumergió los países latinoamericanos en la peor crisis económica de su historia desde los años 1930. En el caso de Venezuela, la denominada “crisis de la deuda externa” llegó acompañada por la reducción de los precios del petróleo. Fueron meses de fuga de capitales, especulación cambiaria, presiones inflacionarias y deterioro de las reservas internacionales. Y cuando parecía que nada podía ser peor, llegó el año 1983 y el día 18 de febrero.

Entonces ocurrió el llamado “Viernes Negro”, caracterizado por la devaluación del bolívar y una ola generalizada de quiebras. Se adoptó un régimen de cambios diferenciales: 4,3 bolívares por dólar para amortización e intereses de la deuda externa (pública y privada), gastos corrientes de órganos públicos en el exterior, importaciones de bienes esenciales, gastos relacionados con las festividades del Bicentenario del Libertador y los Juegos Panamericanos de Caracas 1983; de 6,0 bolívares por dólar para la importación de bienes no esenciales; y de libre cambio para los casos no especificados. La ministra del Cordiplan era la economista Maritza Izaguirre, quién luego salió del cargo. El 21 de febrero el gobierno Herrera Campins decretó la suspensión de la venta de divisas extranjeras por dos días, con el objetivo de “intervenir en el mercado de divisas para contrarrestar los movimientos perjudiciales de capital hacia el exterior y proteger la continuidad de los pagos internacionales” (LUONGO, 2007, p. 81-191). Se creó la Oficina Central de Administración Cambiaria (RECADI), como órgano responsable por la liberación y autorización de divisas, y se determinó el control interno de precios, a través de una Ley de Precios, Costos y Salarios⁴⁴.

A partir de entonces, frente a la periódica inestabilidad cambiaria, las devaluaciones del bolívar pasaron a ser frecuentes. Generalmente se defiende la devaluación de la tasa de cambio como una posibilidad de proteger la industria nacional, estimular las exportaciones y dificultar las importaciones (estímulo al mercado interno). Sin embargo, en países no desarrollados y dependientes, las devaluaciones también pueden tener impactos negativos sobre el sector industrial, que depende significativamente de las importaciones de maquinarias, equipos, piezas y bienes intermediarios. En el caso de Venezuela, además, la devaluación tiene limitados impactos positivos sobre las exportaciones: el país no posee muchos sectores productivos competitivos internacionalmente (eso puede ocurrir con insumos básicos y materias primas, que pasan a ser exportados en detrimento del sector transformador nacional) y las ventas de petróleo por general no dependen tanto de variación en la tasa de cambio. Lo que en verdad hace la diferencia en el caso venezolano es que la devaluación del bolívar representa inmensas ganancias para el Estado: recibe más bolívares como pago de las mismas exportaciones petroleras, aliviando sus necesida-

43 Munhoz (2001) afirma que “los países industrializados lograron transferir la cuenta del petróleo para las economías más frágiles, que, así, surgieron al final de la década de setenta como los grandes deudores internacionales. En ese proceso perverso de ajuste internacional, la contrapartida de los superávits externos acumulados por la OPEP en el período 1974-81, de aproximadamente 400 mil millones de dólares, no apareció en los balances de pagos de los países industrializados sino fundamentalmente en las cuentas externas de las naciones en desarrollo”.

44 En 1986, después de reiteradas denuncias de corrupción en Recadi, el gobierno del presidente Lusinchi creó una Comisión de Importaciones, conformada por los ministros de Hacienda, Fomento, Agricultura y Cría, del Cordiplan, el presidente del BCV, entre otros.

des fiscales. Otros dos impactos evidentes de la devaluación es el aumento de los precios internos y de la deuda externa.

El país estaba rendido a la perversa lógica hegemónica: para garantizar el pago seguro de los intereses de la deuda externa y el drenaje de dólares hacia el exterior, la población venezolana fue sometida al empobrecimiento y a la precarización de sus condiciones de sobrevivencia. La corrupción era un problema generalizado. Brito Figueroa (1996b, p. 664) recuerda “los créditos otorgados a empresas fantasmas y las quiebras fraudulentas de esas empresas, la fuga de capitales al exterior, las negociaciones en dólares antes y después de la devaluación del bolívar en febrero de 1983”. El citado autor igualmente hace referencia a voluminosos depósitos en bancos en Estados Unidos, a vuelos en aviones comerciales o en *jets* estatales desde Maiquetía, Charallave o La Carlota para pasar finales de semana en el exterior o para hacer compras en supermercados de Miami, Nueva York, Chicago, Dallas o Boston⁴⁵.

Exactamente en aquel momento empezó la política de internacionalización de PDVSA y se lanzaron las semillas de la política de “Apertura Petrolera”: Humberto Calderón Berti fue nombrado ministro de Energía y Minas y presidente de la empresa. La compra de la compañía CITGO, con sus grandes complejos refinadores de petróleo pesado y extensa red de distribución de combustibles en Estados Unidos hizo parte del mecanismo de envío de recursos hacia fuera de Venezuela. Para Potellá (2008, p. 38), “la internacionalización significó, simple y llanamente, que PDVSA montó un negocio en el exterior para remitir fondos al exterior, para sacarle fondos a la participación fiscal, para obtener costos en el exterior que ellos manejaban”. Igualmente, en aquellos años empezaron los trabajos de investigación en la Faja del Orinoco.

Brito Figueroa (1996a, p. 686-687) argumenta que durante los años ochenta, en búsqueda de mejores remuneraciones, los inversionistas extranjeros cambiaron su política en relación a Venezuela:

De 1979 a 1983 las inversiones directas ascendieron a 720 millones de dólares y los egresos por rendimiento de esas mismas inversiones totalizaron 4.482 millones de dólares, es decir, 578% más de la magnitud registrada por concepto de ingresos. Lo cual significa que por cada dólar de inversión directa que ingresó al país egresaron 6,7 dólares. De esto se deduce que, en lugar de entrar un dólar, la verdad es que fueron extraídos 5,7 dólares netos. A estas magnitudes hay que añadir 3.579 millones de dólares que salieron del país por concepto de patentes, marcas de fábrica, royalty y asistencia técnica para completar el cuadro. Es conveniente recordar, para establecer una comparación, que las inversiones indirectas por vía de los préstamos a corto plazo ascendieron, en ese mismo período, a 18.733 millones de dólares y los egresos a 21.000 millones de dólares. Lo que significa que cada dólar prestado generó solamente 1,12 dólares. Sí, se comprende que para las transnacionales las inversiones directas son más rentables que las indirectas. Esta es, en última instancia, la razón de fondo para impulsar de nuevo el modelo inversionista directo (BRITO FIGUEROA, 1996a, 686-687).

No solamente Acción Democrática se alejó de Herrera Campins; Copei tampoco fue fiel a su representante y no tardó mucho a saltar la talanquera. En números, ese fue el peor

45 Maza Zavala (2007, p. 22) afirma que “una porción considerable de los ingresos petroleros obtenidos por el país se ha ‘fugado’ al exterior; residentes venezolanos han colocado en el exterior cantidades apreciables en inversiones financieras o inmobiliarias, cuya suma acumulada en cuarenta años comprendidos entre 1957 y 1997 alcanza estimativamente a 120 mil millones de dólares”.

gobierno. De hecho, fue la segunda y última vez que Copei ganó una elección presidencial. Frente a la caída de 1981, el PIB tuvo un alza insignificante del 0,7% en 1982, colapsó en 1983 (-5,6%) y continuó cayendo en 1984 (-1,4%). En 1985, presentó un pequeño crecimiento del 0,2%. Es decir, debido al completo sometimiento del país a la lógica hegemónica internacional, no se aprovecharon los ingresos récords de petrodólares en la economía. Al revés, Venezuela se endeudó y se hundió en la crisis: el PIB se paralizó en 1977, empezó el proceso de caída libre en 1978 y se estalló rotundamente entre 1983 y 1985 (BCV, c2018).

Referencias

ALVAREZ, Raúl Torrealba. *El petróleo en la economía venezolana*. Caracas: Editorial 125, 1974.

AUTY, Richard. *Resource-based industrialization: sowing the oil in eight developing countries*. New York: Oxford University Press, 1990.

BAPTISTA, Asdrúbal. *El relevo del capitalismo rentístico: hacia un nuevo balance del poder*. Caracas: Fundación Polar, 2004.

BAPTISTA, Asdrúbal; MOMMER, Bernad. *El petróleo en el pensamiento económico venezolano*. Caracas: Instituto de Estudios Superiores de Administración, 2006.

BCV – BANCO CENTRAL DE VENEZUELA. Producto Interno Bruto, c2018. Disponible en: <https://bit.ly/2QFF6qH>. Acceso en: 30 ago. 2020.

BRITISH PETROLEUM. Statistical review of world energy, c2020. Disponible en: <https://on.bp.com/2QIzuvX>. Acceso en: 30 ago. 2020.

BRITO FIGUEROA, Federico. *Historia económica y social de Venezuela*. Caracas: Biblioteca Central de Venezuela, 1996a. Tomo II.

BRITO FIGUEROA, Federico. *Historia económica y social de Venezuela*. Caracas: Biblioteca Central de Venezuela, 1996b. Tomo III.

CASTRO, Fidel. *A dívida externa*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

CRAZUT, Ramón. *La siembra del petróleo como postulado fundamental de la política económica venezolana: esfuerzos, experiencias y frustraciones*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2006.

EL PEZ que fuma. Dirección: Román Chalbaud. Intérpretes: Hilda Vera, Miguel Ángel Landa, Orlando Urdaneta *et al.* Caracas: Gente de Cine C.A., 1977. 1 DVD (120 min), son., color.

FERRER, Aldo. *De Cristóbal Colón a internet: América Latina y la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.

FLOREZ DÍAZ, Max. Homenaje a Max Florez Díaz. *Revista del Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Económica y Sociales*, Universidad Central de Venezuela. Año XIX, n. 1-2, p. 13-218. Enero-jun. 1980.

FLORES DÍAZ, Max. Estructura y dinámica de la economía venezolana. *Revista de Economía y Ciencias Sociales*, [s. l.], año XXVI, n. 1, p. 51-67, 1987.

FURTADO, Celso. *Dialéctica del desarrollo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

FURTADO, Celso. Notas sobre a economia venezuelana e suas perspectivas atuais. In: FURTADO, Celso. *Ensaio sobre a Venezuela*. Subdesenvolvimento com abundância de divisas. Rio de Janeiro: Contraponto, 1974. p. 35-118. (Série Arquivos Celso Furtado).

FURTADO, Celso. *Os ares do mundo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Porto Alegre: L&PM, 1979.

GARCÍA PONCE, Antonio. *Historia de una nacionalización mediatizada*. Caracas: Fondo Editorial Antonio José de Sucre, 1985.

GRIFFITH-JONES, Stephany; SUNKEL, Osvaldo. *O fim de uma ilusão*. As crises da dívida e do desenvolvimento na América Latina. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LANDER, Luís Edgardo. A treinta años de la nacionalización. El debate continúa. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, Caracas, v. 12, n. 1, p. 103-107, 2006.

LÓPEZ-MAYA, Margarita. La construcción de contra-hegemonía. Notas sobre la concepción del desarrollo económico en el proyecto bolivariano. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, Caracas, v. 12, n. 2, p. 157-163, 2006.

LUCAS, Gerardo. *Industrialización contemporánea en Venezuela: Política industrial del estado venezolano 1936-2000*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2006.

LUONGO, Luis José Silva. *De Cipriano Castro a Carlos Andrés Pérez (1899-1979)*. Hechos, vivencias y apreciaciones. Caracas: Monte Ávila, 2000.

LUONGO, Luis José Silva. *De Herrera Campins a Chávez*. Caracas: Alfa, 2007.

MALAVÉ MATA, Héctor. *Formación histórica del antidesarrollo de Venezuela*. Caracas: Ediciones Rocinante, 1975.

MALAVÉ MATA, Héctor; MAZA ZAVALA, Domingo Felipe. Alocución. In: FORO SOBRE LOS RESULTADOS DE LA NACIONALIZACIÓN PETROLERA. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Economía, 1979.

MALAVÉ MATA, Héctor. Declinación del modelo petrolero de desarrollo en Venezuela. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, Caracas, n. 26, p. 40-49, 1987.

MAYOBRE, Eduardo. Los diversos rostros de la recesión. *Pensamiento iberoamericano: Revista de Economía Política*, v. 4, p. 6, 1983.

MAZA ZAVALA, Domingo Felipe. *La nacionalización de la actividad petrolera antes de 1983*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1978a.

MAZA ZAVALA, Domingo Felipe. Venezuela: coexistencia de la abundancia y la escasez: la difícil acumulación del excedente petrolero. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, Caracas, n. 17, v. 1, p. 16, 1978b.

MAZA ZAVALA, Domingo Felipe. La economía de Venezuela en la década de los ochenta. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, Caracas, n. 26, p. 29, 1987. Número extraordinario.

MAZA ZAVALA, Domingo Felipe. Prólogo. In: CRAZUT, Ramón. *La siembra del petróleo como postulado fundamental de la política económica venezolana: esfuerzos, experiencias y frustraciones*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2006.

MAZA ZAVALA, Domingo Felipe. *Venezuela: Economía, tiempo y nación*. Valencia: Vadell Hermanos, 2007.

MEJÍA ALARCÓN, Pedro Esteban. La nacionalización petrolera. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, Caracas, v. 17, n. 2, p. 87, 1978.

MIERES, Francisco. Nacionalización petrolera y dependencia tecnológica. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, Caracas, v. 16, n. 3, p. 28, 1978.

MUNHOZ, Décio Garcia. Venezuela: ortodoxia econômica e investimentos estrangeiros. In: *Seminário 'Venezuela' do Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais (IPRI)*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, maio 2001.

PARRA LUZARDO, Gastón. Contribuciones a la integración de América Latina para emprender una tarea original. In: PARRA LUZARDO, Gastón *et al.* *Raúl Prebisch: pensamiento renovador*. Caracas: Banco Central de Venezuela, 2006.

POTELLÁ, Carlos Mendoza. *Petróleo: el motivo del diablo*. Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información de Venezuela, 2008.

PREBISCH, Raúl. *Capitalismo periférico, crisis y transformación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

QUERALES, Arcelis. *Domingo Felipe Maza Zavala, el hombre y su pensamiento*. Caracas: Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad Central de Venezuela, 1997.

RODRÍGUEZ ARAQUE, Alí. *Servir al pueblo: el desafío socialista*. Caracas: Plan de Publicaciones del Ministerio de Industrias Básicas y Minería, 2007.

SEVERO, Luciano Wexell. Economía venezolana (1899-2008). *La lucha por el petróleo y la emancipación*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y La Rana, 2009.

TAVARES, Maria da Conceição. A retomada da hegemonia norte-americana. *In: TAVARES, Maria da Conceição; FIORI, José Luís. Poder e dinheiro: uma economia política da globalização*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 27-53.

USLAR PIETRI, Arturo. *De una a otra Venezuela*. Caracas: Monte Ávila, 1996.

VENEZUELA. Ley Orgánica que reserva al Estado la Industria y el Comercio de los Hidrocarburos, 21 de ago de 1975. Disponible en: <https://bit.ly/31L6uKs>. Acceso en: 31 ago. 2020.

HELI E A VIOLÊNCIA CONTEMPORÂNEA NO MÉXICO

Tereza Spyer

Introdução

O tema de pano de fundo de muitos filmes do cinema latino-americano tem sido, desde a segunda metade do século passado, a desigualdade social, a luta de classes e a violência. Ao se indagar sobre as consequências do capitalismo, em especial as mazelas produzidas pelo neoliberalismo, parte do cinema contemporâneo produzido na América Latina vizibiliza a marginalidade e dá destaque aos subalternos ao criar histórias ainda não contadas, e ao apresentar novas ontologias que nos permitem refletir sobre os sujeitos e as suas subjetividades, transformando a história das ideias estéticas. O audiovisual se apresenta como um espaço privilegiado para se pensar os principais problemas dos países da região, como a violência estrutural. O cinema, afinal, é um meio que contribui para problematizar a leitura das relações e dos conflitos sociais do nosso cotidiano – por potencializar a desnaturalização dos discursos socialmente construídos.

É importante ressaltar que a questão da representação da violência não se dá da mesma forma em todos os países latino-americanos. No México (assim como na Colômbia) parece haver um destaque, certa hipervisibilidade da violência nas obras artísticas. Para Ruiz (2017, p. 157), “enquanto no Cone Sul predominam artefatos audiovisuais que abordam macro-histórias da violência e das memórias traumáticas, a maior parte dos criadores do resto do continente trabalha a partir de fatos violentos específicos e seus rastros visíveis nos corpos concretos das vítimas”.

Assim, neste artigo nos propomos a pensar a representação da violência no filme mexicano *Heli* (HELI..., 2013), do diretor Amat Escalante. Para isso, num primeiro momento, trataremos de alguns elementos importantes do contexto mexicano, em especial a política de “guerra às drogas”. Em seguida, discorreremos sobre os “narcofilmes” para pensar se a obra poderia se enquadrar neste subgênero. Na sequência, analisaremos algumas cenas-chave e destacaremos algumas entrevistas do diretor para pensar a construção da violência no longa-metragem. Por último, tratamos de parte das críticas feitas ao filme, problematizando a questão da colonialidade visual.

Heli

Dirigido por Amat Escalante, *Heli* foi filmado em Silao, nos arredores da cidade de Guanajuato, no México. A obra apresenta a dura realidade de uma família que se vê tragicamente envolvida, de maneira acidental, com o mundo do narcotráfico. A trama trata de corrupção e vingança, a partir do namoro às escondidas de uma pré-adolescente, Estela (Andrea Vergara), irmã do personagem vivido por Armando Espitia, que dá nome ao filme, com Beto

(Juan Eduardo Palacios), um jovem cadete da polícia que treina com militares auxiliados pelos Estados Unidos para se incorporar às forças especiais que combatem o narcotráfico.

O estopim para a violência desenfreada se dá quando a polícia e o exército queimam um carregamento apreendido de cocaína e Beto resolve roubar pacotes da droga que já haviam sido furtados por seus superiores. Ele os esconde na caixa d'água da casa de Estela: sua ideia era vender a droga e, com o dinheiro, deixar a cidade e se casar com a garota. No entanto, o plano não dá certo: Heli descobre os pacotes e, para não ter envolvimento com o narcotráfico, se desfaz da droga.

Quando tomam ciência do furto dos pacotes, os militares/policiais que desviaram a cocaína perseguem sua família, que inclui, além da irmã, seu pai Evaristo (Ramón Álvarez), a esposa Sabrina (Linda González) e o bebê Santiago (Agustín Salazar Hernández). A casa é invadida, Evaristo é assassinado e Beto, Heli e Estela são forçados a confessar sobre o paradeiro da droga. Ao descobrirem que esta já não existia, os militares/policiais corruptos levam Heli e Beto para serem torturados por jovens sicários que trabalham para o narcotráfico. Beto é assassinado e Heli sobrevive, passando a buscar sua irmã que foi sequestrada e mantida em cativeiro, sujeita a constantes violações.

Depois de meses desaparecida, Estela consegue retornar para casa (o filme não explica se ela fugiu ou foi solta). Ao voltar, embora emudecida pelo trauma, Estela consegue fazer um mapa de seu cativeiro, o que leva Heli a buscar vingança, matando um dos sequestradores/estupradores com suas próprias mãos. A obra termina sem dar maiores detalhes sobre os sobreviventes: ficamos sabendo apenas que Heli é despedido da fábrica de peças automobilísticas em que trabalhava e Estela não poderá fazer um aborto, pois, em Guanaajuato (um dos estados mais conservadores do México), essa prática é ilegal, mesmo em caso de estupro de menores.

Embora tenha dividido a crítica especializada, por apresentar cenas explícitas de tortura em seres humanos e violência contra animais, a obra ganhou prêmios importantes – entre eles a Palma de Ouro de Melhor Direção no Festival de Cannes. De acordo com Tenorio (2018, p. 96-97): “A polêmica que se gerou neste festival [Cannes] por conta da representação da violência enriqueceu a divulgação e a curiosidade entre os espectadores que inclusive desconheciam a obra de Amat Escalante”¹.

O contexto mexicano

Dados oficiais do governo mexicano indicam que 2017 foi o ano mais violento vivido pelo país nas últimas duas décadas, com índices também exacerbados de pobreza e corrupção. O último ano do sexênio de Enrique Peña Nieto parece gestar estatísticas ainda mais alarmantes. Um exemplo deste fenômeno ocorreu em setembro de 2018. Diante da falta de espaço nas instalações forenses, no estado de Jalisco, 158 corpos não identificados estavam sendo guardados em um caminhão, fato denunciado pelos organismos de direitos humanos que reverberou nacionalmente e internacionalmente, levando a uma das princi-

1 Além de *Heli*, a filmografia de Escalante inclui obras que são trespassadas pela temática da violência: *Amarados* (2002 – curta-metragem), *Sangre* (2005 – longa-metragem), *Los Bastardos* (2009 – longa-metragem), *Revolución* (2010 – dois segmentos), *Esclava* (2014 – curta-metragem), *La Región Selvaje* (2016 – longa-metragem) e *Narcos: México* (2018 – série: dois episódios).

país jornalistas mexicanas, Carmen Aristegui (2018), a indagar: “de quantos caminhões o México precisa para colocar os seus mortos não reclamados?”.

O sucessor de Peña Nieto, Andrés Manuel López Obrador, com seu Plano Nacional para Paz e Segurança (2018-2024), pretende combater o crime organizado, a corrupção e a violência (OSPINA-VALENCIA, 2018). No entanto, a tarefa do novo presidente, caso seja bem-sucedida, trará resultados apenas a médio e longo prazo, pois há que se combater o terrorismo estatal (levado a cabo pelos agentes de segurança corruptos) e o terrorismo extraestatal (dos narcotraficantes e outros grupos criminosos), que se baseiam em dinâmicas de clientelismo e corrupção.

O contexto do filme *Heli* é o governo de Felipe Calderón (2006-2012), em especial sua política de “guerra às drogas”, que chegou a mobilizar mais de 45 mil soldados. Embora a premissa fosse combater o narcotráfico, tal política teve o efeito contrário, pois não apenas não reduziu o tráfico e o consumo, como aprofundou a luta entre os cartéis, propiciou a criação de grupos paramilitares a serviço do crime organizado e ampliou a corrupção institucionalizada das forças armadas e da polícia.

Essa política teve um saldo de mais de 100 mil mortos, dos quais 70 mil diretamente relacionados com a guerra contra o narcotráfico. Vale ressaltar que, ainda que o governo tenha atribuído esses óbitos ao narcotráfico numa tentativa de culpabilizar as vítimas, muitas pesquisas mostraram que a maior parte dos homicídios foram “danos colaterais” da política de guerra às drogas (MURILLO TENORIO, 2018, p. 87). Ademais, o manejo midiático da guerra às drogas, levado a cabo no governo Calderón, promoveu notícias falaciosas dos logros dessa política e proibiu a veiculação de imagens explícitas da violência (como fotos de enforcados e decapitados) – o intuito era gerar no público a falsa impressão de que os índices de violência haviam diminuído.

Esta situação é particularmente problemática em Guanajuato, onde se passa a história de *Heli*. No estado, que detém umas das mais altas estatísticas de violência do México, existem cinco grandes cartéis: “La Familia Michoacana”, “Los Caballeros Templarios”, “El Cártel del Milenio”, “Los Zetas” e “El Cártel de Jalisco Nueva Generación”. Para Iliá Espinosa (2017, p. 85): “A história de *Heli* converte as estatísticas dos mortos e afetados pela guerra contra o narcotráfico em pessoas, humaniza as vítimas do conflito [...] e resgata o sentido do humano para além dos números de vítimas reportados na imprensa”.

É importante ressaltar que os diferentes níveis de poder no México (municipal, estadual e federal) se encontram atualmente tomados pelo narcotráfico, como podemos perceber no caso da desapareção forçada, em setembro de 2014, dos 43 estudantes da Escola Normal Rural Raúl Isidro Burgos, em Ayotzinapa, conhecido como o “massacre de Iguala”. Segundo as investigações sobre o caso, os estudantes foram sequestrados por policiais a mando das autoridades municipais e executados pelo cartel “Guerreros Unidos”. Esse massacre “visibilizou uma violação cotidiana de direitos humanos – por desgraça também sistemática e recorrente desde muitos anos – aplicada contra dezenas de milhares de cidadãos” (REVELES, 2015, p. 10).

Situação semelhante é apresentada no longa-metragem, pois suas personagens são vítimas do terrorismo estatal e extraestatal. Escalante chegou a afirmar que seu filme buscava exatamente mostrar o sistema podre desde dentro e o envolvimento em cadeia das diferentes esferas e atores sociais. Para o diretor, *Heli* apresenta um caso bastante similar ao dos estudantes desaparecidos de Ayotzinapa (SOLÓRZANO, 2017).

Heli é um “narcofilme”?

Parte da crítica considerou *Heli* um filme típico da “narcocultura”, um exemplo característico do subgênero “narcofilmes” (BADT, 2013; DARGIS, 2013; FOUNDAS, 2013). Para problematizar esta questão, trataremos primeiro dos “narcofilmes” e, depois, analisaremos alguns elementos da obra para justificar porque nos parece incorreto classificar o longa-metragem dessa forma.

O próprio termo “narcotráfico” é em si mesmo bastante abrangente. Boa parte de seu uso contemporâneo, especialmente pelos meios de comunicação, se vale de concepções criadas na década de 1970, quando o presidente Richard Nixon declarou formalmente uma guerra contra a produção e a comercialização de drogas ilícitas (RODRIGUES, 2003).

A América Latina tem sido geo-historicamente interpretada pelos países desenvolvidos como um *locus* de violência contínua. Especialmente pelo discurso oficial estadunidense, que vinculava determinados grupos sociais (latinos, afrodescendentes, asiáticos) com as drogas, num claro exercício moralista e higienista que visava à limpeza étnica (ACOSTA JIMÉNEZ, 2017).

Por sua vez, o termo “narcoviolência”, além de se referir ao narcotráfico e ao crime organizado, diz respeito a um conjunto de elementos que caracterizam os narcotraficantes e suas ações, gerando estereótipos que permeiam o imaginário coletivo, bem como se configuram também em um modo de ser, com representações sociais e linguagens específicas.

A junção do prefixo “narco” e a palavra “violência” traz consigo um tipo de neologismo não só em termos linguísticos, mas também semióticos e semânticos. Pensemos nas muitas palavras que assimilamos como parte deste fenômeno: narcopolítica, narcocultura, narcolinguagem, narcogoverno, narcopresidente, narcomantas, narcofossas, narcomensagens, narcocorridos, narcocinema etc. (MURILLO TENORIO, 2018, p. 88).

Já a “narcocultura” é um produto da indústria cultural que reúne os modos simbólicos do narcotráfico, da identidade narco, gostos que privilegiam como expressão, nas palavras de Rincón (2013, p. 3), “os carros, as fincas, o cimento, os cavalos, os edifícios estridentes, a música ruidosa, a moda exótica e a tecnologia ostentosa”. O autor ressalta que a “narcocultura” apresenta um sistema de coesão social com a sua própria “narcolinguagem” e a sua “narcoestética”. Trata-se de elementos importantes porque representam a entrada em cena do povo na modernidade, reivindicando o que lhe foi historicamente negado – como o sucesso, o luxo e o poder – numa sociedade fundada na extrema desigualdade social, fruto das políticas neoliberais. Assim, a “narcocultura” “é resultado do capital, e não só econômico, como também cultural, social e simbólico” (RINCÓN, 2013, p. 3).

Por seu turno, o “narcocinema” é um subgênero cinematográfico composto por filmes que exploram a temática narco “com um franco afã de voyeur, deleitando-se com a violência e os crimes em uma estetização de B-movie, isto é, de filmes com pouco orçamento, atores desconhecidos, cenários e diálogos estereotipados” (PFLEGER; SCHLICKERS, 2012, p. 47). No México, o “narcocinema” se converteu numa poderosa indústria de filmes com baixíssimos orçamentos e com grande êxito comercial (RASSHOTTE, 2015). Com locações geralmente no norte do país, em zonas fronteiriças com os Estados Unidos, neste cinema: “a venda e o aluguel de vídeo em ambos os lados da fronteira é ‘narcodpendente’ porque

esta ‘Série B’ do cinema mexicano é uma mina de ouro para as médias e pequenas produtoras e porque continuam surgindo narcocorridos de muito êxito que garantem o triunfo deste narcocinema” (PFLEGER; SCHLICKERS, 2012, p. 47).

Como indicado anteriormente, muitos dos “narcofilmes” estão baseados nos “narcocorridos”, subgênero musical que advém dos “corridos”. Trata-se de um dos principais gêneros na história da música popular mexicana, influenciado pelo romance do século XIX que, durante a Revolução Mexicana, teve grande êxito e ampla popularidade, como o famoso corrido *La Cucaracha*. Os “narcocorridos” apresentam crônicas do “narcotráfico” que combinam ficção e realidade e pertencem a um setor que move 10% da economia mexicana (VILLORO, 2010). Para Maurício Bragança, as letras dos “narcocorridos”, assim como as narrativas dos “narcofilmes”, “apontam para uma espécie de mitificação da figura do traficante, ao mesmo tempo em que operam uma legitimação social da estrutura do narco [...] [projetando] uma narcopaisagem na qual a fronteira se constitui geográfica e simbolicamente” (BRAGANÇA, 2013, p. 94).

Esta estética cinematográfica particular apresenta filmes que têm grande acolhida entre a população pobre mexicana e o público imigrante que vive nos Estados Unidos. Elas tratam, principalmente, das seguintes temáticas: o tráfico de drogas e sexual, o enfrentamento entre gangues, a corrupção das autoridades e a migração ilegal para os Estados Unidos. Embora façam críticas ao sistema político, isso ocorre indiretamente, pois os filmes lidam constantemente com uma dupla moral. Além disso, pouco se menciona nessas obras a política e os partidos políticos, e apenas de forma difusa se criticam as instituições (YEHYA, 1995).

Esses longa-metragens de ação, de baixo orçamento, além de baseados em “narcocorridos”, valem-se das histórias violentas dos jornais locais. Escritos, produzidos e comercializados algumas semanas após a publicação destas histórias, o enredo muitas vezes vem dos mitos e lendas sobre os cartéis (LOYOLA, 2016). Vale destacar que estes filmes se constituíram como repertório a partir da década de 1970 e, especialmente, costumam ser ambientados nas cidades de fronteira – como Tijuana, Ciudad Juárez, Nogales, Piedras Negras, Reynosa, Matamoros, Tamaulipas etc. Uma das características mais marcantes da narrativa deste gênero é o enredo simples com relatos reiterativos.

Na década de 1990, os “narcofilmes” responderam a políticas neoliberais que desfavorecem o cinema mexicano, num período no qual se destacam apenas alguns filmes de autor do chamado “Novo Cinema Mexicano” (movimento que tem gerado muitas docuficções² realistas). Em função da supervalorização do cinema hollywoodiano, cujos filmes eram exibidos nos Multiplex com ingressos mais caros, fora do poder aquisitivo da maior parte da população mexicana, os “narcofilmes” passaram a ser consumidos especialmente no mercado de fronteira (BRAGANÇA, 2013, p. 105).

Além disso, os “narcofilmes” também dialogam com as obras audiovisuais do gênero *western*, com planos abertos que destacam as paisagens desérticas praticamente desabitadas e os heróis tipificados na figura dos *cowboys*. Os *westerns* contemporâneos ou *neo-westerns* são gêneros híbridos, uma vez que o termo *western* é um conceito complexo de múltiplos significados. Segundo Altman (2000, p. 37): “Os gêneros cinematográficos, por

2 “A primeira notícia que se tem de uma docuficção data de 1926, quando o cineasta Robert Flaherty lança, nos Estados Unidos, o filme *Moana*. [...] As obras pautadas no conceito de docuficção buscam representar certa realidade e trazem em seu bojo, nuançada, a noção de verdade, mesclando e propondo, em grande parte dos casos, o confronto entre as versões oficiais e não oficiais de uma mesma história” (AZEREDO, 2013, p. 152).

essência, não são categorias de origem científica ou produto de uma construção teórica: é a indústria quem os certifica e o público quem os comparte”. Assim, filmes de gênero híbrido, que utilizam referências intertextuais, como os “narcofilmes”, podem se apropriar dos motivos e aspectos formais do *western* hollywoodiano, a partir de diferentes contextos históricos, criando e redefinindo mitos (BRAGANÇA, 2013, p. 96).

Em *Heli*, ao contrário dos “narcofilmes”, o roteiro, os planos, a montagem, o som, os atores e a ambientação cumprem um papel especial, dentro dos parâmetros da estética “neorrealista”, distante do sistema de valores do “narcomundo”. Acreditamos que, embora a obra esteja inserida dentro da temática do “narcotráfico” e da “narcocultura”, ela dialoga com o “narcomundo”, mas o faz muito criticamente. Entendemos que o cinema de Escalante propõe outro olhar, envolto numa perspectiva distinta, um cinema descolonizado que problematiza a violência em vez de fazer apologia a ela, dando lugar de fala, sem este-reotipar, às vítimas dessa guerra cotidiana contra as drogas.

Tanto os planos gerais quanto os primeiros planos, além de destacar os espaços em que ocorre a ação, enfatizam a solidão, a pobreza e o abandono aos quais estão relegadas as personagens, bem como provocam uma aproximação emocional do espectador com a tensão que é criada pelo filme no avançar do conflito. Esses planos transmitem uma sensação de desassossego, de constante confinamento. Para Espinosa, o foco que *Heli* apresenta com o uso do plano geral e primeiro plano “mantém pouca profundidade de campo porque sempre privilegia o personagem que nele aparece, dando ênfase na instância psicológica em que se encontra” (ESPINOSA, 2017, p. 86). Com montagem em ritmo lento, Escalante cria uma tensão constante, gerando no espectador a sensação de que algo ainda mais violento está na iminência de acontecer, produzindo um “contraponto entre a simplicidade visual e o terrível e violento que as imagens mostram” (ESPINOSA, 2017, p. 87).

O som do filme é bastante realista. A tensão dramática é apoiada em todos os momentos pelos sons ou pelos silêncios, ambos cumprindo um papel sumamente importante na narrativa. À audiência, ao testemunhar as inúmeras cenas violentas, não é dada a chance de se distrair ou desconcentrar com sons extradiagéticos, com exceção de duas cenas: a primeira, em que Beto e Estela passeiam de carro e escutam uma canção tocada no rádio no começo do filme; a segunda, quando se ouve uma música “acidental” durante o momento em que Beto é torturado. Estes são dois momentos importantes, pois “sublinham a ilusão do primeiro amor, a esperança e as expectativas para o futuro, e sua perda total. Por outro lado, os diálogos são mínimos, alternados com um silêncio que aumenta cada palavra, frase, grito ou riso” (ESPINOSA, 2017, p. 87).

Por sua vez, o espaço cenográfico de *Heli* se caracteriza por paisagens miseráveis, que sublinham a aridez desértica, com poucos elementos. A ambientação da casa da família é muito simples, com o mínimo para a sobrevivência daquele núcleo familiar. Já os espaços onde ocorre a maior parte das cenas violentas, em especial as de tortura, são decorados com as principais referências do “narcomundo”, como os símbolos religiosos e as fotos de grupos musicais.

Com relação à iluminação, Escalante procurou destacar a luz natural, o que privilegia a atuação dos atores não profissionais, originários da própria cidade onde foi realizado o filme. Isso gera na audiência a sensação de que as personagens estão muito bem ambientadas, familiarizadas com a região, causando um sentimento de que aquela ficção guarda uma proximidade com os documentários, dando maior coerência ao filme.

Como afirmamos anteriormente, o espaço geográfico comum da “narcoviolência” e dos “narcofilmes” é a região de fronteira. *Heli*, ao contrário, é ambientado numa zona desértica conhecida como Bajío, no centro do país. Vale destacar que mais da metade do México é caracterizado por zonas áridas e semiáridas. Assim, a fotografia panorâmica do filme ressalta espaços áridos e desolados que fazem com que o espectador, em especial o mexicano, relacione diretamente o espaço geográfico do filme com o da fronteira. Segundo Escalante:

Heli, eu filmei a 15 minutos do centro [da capital de Guanajuato]. Isso também sempre me surpreendeu, quão perto existem coisas tão diferentes daquilo que conhecemos. Daqui se sobe a colina e já se está em uma cidade que parece ser do norte ou um deserto, muito radicalmente diferente de onde normalmente estamos. [...] Tendo todos os elementos lá, eu a reinventei lá, e as pessoas assumem que é uma cidade de fronteira. Às vezes eu leio [nas resenhas e sinopses do filme] que eles colocam “em uma cidade de fronteira...” ou algo assim (MURILLO TENORIO, 2018, p. 103).

Desse modo, entendemos que a linguagem visual de *Heli* é diferente dos habituais “narcofilmes”, pois, além de apresentar ambientação realista, narrativa complexa, ritmo lento, longos planos, pouca música, ausência de núcleo cômico, não heroifica os narcos e não se passa na fronteira (ainda que parte dos meios de comunicação e do público assim o identifique). No longa-metragem, as instituições públicas e os agentes de segurança são, na sua maioria, corruptos. Vale destacar que quase todas as personagens, sejam elas policiais, militares, sicários, trabalhadores ou estudantes, são indígenas e/ou descendentes de indígenas – fazem o trabalho sujo do terrorismo estatal e extraestatal.

Tampouco a obra constrói ou perpetua estereótipos. As personagens, em especial as femininas, não são objetificadas. O fato de o realizador enfatizar na obra a figura sempre constante da mulher, como uma continuidade que resiste e luta contra a violência estrutural, nos permite refletir sobre as formas de resiliência em relação à opressão capitalista. O próprio diretor chegou a afirmar contundentemente, em algumas entrevistas, que a violência do capitalismo é o que na realidade lhe interessa mostrar em seu cinema (ZULUAGA, 2014).

A violência em *Heli*

Existe um vasto debate no campo artístico acerca da pertinência de se apresentar a violência de forma explícita. Para muitos autores, a hipervizibilização, em lugar de fomentar a discussão, a paralisa. Para outros, as imagens da violência são necessárias e dão voz à dor das vítimas. Apresentá-las seria uma das funções do labor estético, pois “as imagens da violência incidem e afetam diretamente os debates políticos em torno da violência e suas consequências, que seguem ainda hoje na ordem do dia” (RUIZ, 2017, p. 169). Em *Heli*, a posição da câmera faz que o espectador tenha uma experiência de testemunha estratégica da violência. Para Espinosa (2017, p. 87), “Este aspecto ressalta o valor de contrapoder uma vez que apoia a ideia de mostrar aquilo que não se sabe, não se vê ou não se mostra à luz em outros meios”.

A primeira sequência do filme previne o espectador do que ele verá ao longo da obra. Um conjunto de imagens que funciona como um prólogo em *flashforward* nos é apresentado: uma picape circula em uma estrada de terra e carrega na parte traseira dois corpos ensanguentados e amordaçados que ainda respiram, as cabeças são pisoteadas por homens que vigiam os corpos. O veículo para ao lado de uma passarela, alguns homens descem e penduram um corpo moribundo (seminu) que sofre um tremor mortal. Conforme avança a trama, nos damos conta que se trata do corpo de Beto, que havia sido torturado pelos narcotraficantes.

Imagem 1 – Sequência de abertura do filme



Fonte: Fotogramas de *Heli*. Amat Escalante. Todos os direitos reservados. Mantarraya Producciones; Tres Tunas; No Dream Cinema, 2013.

Escalante afirma que montou dessa forma esta primeira sequência porque a imagem faz parte da realidade social mexicana, mas a população está acostumada a ver tais imagens (homens enforcados e decapitados) só a partir de fotos. Por isso se esforçou para mostrar esta sequência com pouca edição. Procurou fazer que, em suas próprias palavras, “os únicos cortes fossem das piscadas [dos olhos do público]. As pessoas podem decidir tapar os olhos, mas também podem descobrir o que acontece se o veem representado sem glamour” (SOLÓRZANO, 2017). Para Taccetta (2017), contudo, a imagem do corpo enforcado não apenas não impede a catarse, como nos permite perceber que a população local aceita com naturalidade os horrores do abuso que advém do mundo narco.

Em outra sequência, os militares/policiais ao entregarem Heli e Beto aos sicários afirmam aos berros: “Agora vocês vão saber o que é conhecer Deus em terra de índio!” Temos então uma sequência de tortura brutal, na qual Heli e Beto são pendurados por um gancho e espancados com uma tábua. Beto tem o pênis queimado e a sessão de tortura é observada por três crianças que estavam jogando videogame na sala da casa. A convite dos carrascos, jovens adultos, presumivelmente parentes, as crianças são convidadas a participar do ato (“show”), filmando-o para depois divulgar nas redes sociais. A construção da cena é muito forte, pois vemos um paralelismo entre uma imagem de luta no jogo de videogame que está projetado na televisão ao fundo e uma criança com a tábua em plena tortura. Simultaneamente, os jovens e as crianças consomem drogas e brincam com armas. Enquanto isso, em outro cômodo, uma mulher (a mãe?) prepara o jantar e observa com curiosidade o que acontece na sala ao lado, ouvindo os golpes e os gritos de dor.

Imagem 2 – Sequência de tortura



Fonte: Fotogramas de *Heli*. Amat Escalante. Todos os direitos reservados.
Mantarraya Producciones; Tres Tunas; No Dream Cinema, 2013.

Para alguns críticos, esta teria sido a cena mais brutal até hoje apresentada pelo cinema mexicano (MOLINA, 2013). Escalante, discorrendo sobre o choque dos espectadores com esta cena, afirmou que “o cinema está para mostrar, não ocultar. A violência do narco é horrível, mas o fato de as crianças fazerem parte dessa violência parece ainda mais grave” (MOLINA, 2013). Segundo Zuluaga (2014), “Escalante nos obriga a olhar o que não queremos ou a nos dar conta de que sim, queremos. Não existe meio termo entre o rechaço e a fascinação”. Já para Murillo Tenorio (2018, p. 97), “a cena é prolongada, porque por meio de um *travelling* de câmara que vai se distanciando, o corpo não se perde de vista por vários segundos, apenas vai se ofuscando diante de nossos olhos”.

Outra dramática sequência é a da invasão da casa da família. Ramón é morto a tiros pelos policiais que estão em busca dos pacotes de cocaína. Estela, que estava debaixo da cama com seu cachorro Cookie (presente de Beto), vê o animal ser estrangulado, em uma cena de grande impacto visual. Este momento provocou suspiros de terror em diversas plateias, como a do Festival de Cannes, fazendo alguns jornalistas deixarem a sessão, o que coloca em cheque a questão da moral do crítico e do espectador.

Imagem 3 – Sequência de invasão da casa



Fonte: Fotogramas de *Heli*. Amat Escalante. Todos os direitos reservados.
Mantarraya Producciones; Tres Tunas; No Dream Cinema, 2013.

Sobre esta cena, Escalante afirma que matam o cachorro rompendo sua cabeça quando o público já tomou carinho pelo animal. Nas cenas seguintes, uma violência semelhante é empregada em seres humanos sem a mesma indignação dos espectadores. Segundo o realizador:

[...] como o público responde a isso, para mim, tem sido algo interessante. Com o cachorro, isso sim é muito mais indignante e as pessoas se espantam e sofrem mais vendo como matam o cachorro do que quando matam humanos. E acho que isso tem a ver com o cinema, porque no cinema estamos acostumados ao fato de que quando matam alguém é algo importante, mas, ao mesmo tempo, um pouco divertido ou entretido e é comum e faz parte do cinema, mas não é comum que quebrem o pescoço de um cachorro (MURILLO TENORIO, 2018, p. 101-102).

O diretor justifica a violência que decidiu apresentar em *Heli* declarando que “Não serve para nada não mostrar a violência para que o público fique confortável e não sofra muito, enquanto a violência continua existindo na vida cotidiana” (FRANCE PRESSE, 2013). Escalante acredita que o filme é coerente ao apresentar as consequências da violência que se filtra por todas as estruturas institucionais do México. Além disso, o autor problematiza a representação mediática da violência, dizendo que é a violência dos meios de comunicação que é pornográfica, não a que é apresentada em *Heli* (ZULUAGA, 2014). Ainda segundo o diretor:

Quando filmo esses atos de violência, não estou tentando impressionar, e sim traduzir a tristeza desses atos. Quero que os mexicanos encarem de frente a realidade. Quando você pensa em acerto de contas entre gangues, sempre imagina um cara grandão com bigode e chapéu. Mas na verdade as gangues pagam crianças para fazer esse tipo de trabalho sujo (STIVALETTI, 2013).

Longe de trabalhar com perspectivas moralistas e maniqueístas, típicas dos “narcofilmes”, o realizador enfatiza que todos somos vítimas da violência sistêmica. Nas palavras do diretor: “Para mim, a violência é muito triste, deprimente, sombria e fria. Então, por que não filmar desse jeito, se é assim que eu percebo?” (MURILLO TENORIO, 2018, p. 105).

A apropriação de imagens de violência explícita sofrida pelas vítimas por parte dos artistas muitas vezes é interpretada pela crítica como uma utilização ilegítima do sofrimento alheio, um exercício de estetização, espetacularização e banalização da barbárie. Vários autores consideram que as imagens da violência não “movem mais do que a uma experiência moralmente indigna e repreensível” (RUIZ, 2017, p. 161). Um produto desse processo seria a utilização das imagens fruto do “boom da violência” latino-americana, para gerar uma estética da “pornomiséria”/“pornoviolaência”. Estes termos têm sua origem na década de 1970, em especial a partir da crítica feita pelos cineastas colombianos Luis Ospina e Carlos Mayolo, que afirmaram que a miséria estava sendo convertida em espetáculo, na qual “o espectador podia lavar sua má consciência, comover-se e tranquilizar-se”. Em seu manifesto, estes realizadores afirmaram que:

A miséria se converteu em tema impactante e, portanto, mercadoria. Facilmente vendível, especialmente no exterior, onde a miséria é a contrapartida da opulência dos consumidores. Se a miséria havia servido ao cinema independente como elemento de denúncia e análise, o afã mercantilista a converteu em válvula de escape do mesmo sistema que a gerou. Este afã de lucro não permitia um método que descobrisse novas premissas para a análise da pobreza, senão que, ao contrário, criou esquemas demagógicos até converter-se no que poderíamos chamar de cinema miserabilista ou *pornomiséria* (OSPINA; MAYOLO, 1978, grifo dos autores).

Ainda que as críticas de Ospina e Mayolo sejam muito válidas, pois nos mantêm alertas sobre as obras audiovisuais produzidas na América Latina, não acreditamos que elas sejam pertinentes para se pensar todas as produções que têm a miséria e/ou a violência como mote. Para os artistas que problematizam a violência, que a usam estrategicamente, como é o caso de Escalante, não existem imagens que não devam ser apresentadas. Segundo Ruiz, esta consideração neobarroca da representação da violência e da sua própria espetacularidade, que se estabelece a partir “do problema estético, ético e político do tratamento da violência na arte contemporânea latino-americana” (RUIZ, 2017, p. 162), em especial no caso mexicano, nos revela que todas as imagens são necessárias apesar do que elas carregam. Os artistas precisam trabalhar diferentes discursos sobre a violência, pois “devem criar para que o silêncio não seja o que predomine”, já que uma das funções do estético é dar voz à dor (RUIZ, 2017, p. 164).

A tendência de alguns espectadores diante da exposição de imagens de violência extrema é fechar os olhos para que a ação acabe o quanto antes, enquanto, para outros, sua explicitação produz imagens contraditórias do horror narrado. Segundo Ruiz (2017), as representações artísticas sobre a violência se baseiam em duas estratégias opostas: uma que se vale de apresentar o literal, ou seja, explícita os efeitos da violência o mais fielmente possível, e outra que se vale de uma perspectiva metafórica, que renuncia a referência direta, dando ênfase à sugestão e à evocação. Acreditamos que Escalante se vale da primeira estratégia, com um objetivo claro de denúncia política, resignificando o lugar das “vítimas colaterais” da “guerra as drogas”. Em *Heli*, a explicitação da violência faz todo o sentido.

A crítica e a colonialidade visual

Heli recebeu fortes críticas por mostrar a violência a partir de um tom ultrarrealista. Além disso, o filme foi também muito desaprovado por apresentar, tanto para o público mexicano quanto para o estrangeiro, um país prostrado em função dessa violência. Questionado sobre a má imagem que o filme poderia dar ao México, Escalante respondeu contundentemente: “Melhor perguntar quem deixou este país assim. Devo me censurar para não dar uma má imagem do meu país? Isso sim seria muito triste” (MOLINA, 2013).

A sequência que mostra a tortura sofrida por Beto e Heli transtornou muitos críticos nos festivais em que o filme foi exibido. Um exemplo são as notas e resenhas feitas por europeus e estadunidenses no Festival de Cannes – em sua maioria, negativas. Uma reportagem de Scott Foundas, da revista *Variety*, afirmou que *Heli* foi o único escândalo genuíno do festival (FOUNDAS, 2013). De acordo com a jornalista Karin Badt, do *Huffpost*, em Cannes, a questão central enfrentada por Escalante foi a necessidade ou não da exposição da tortura gráfica. Muitos entenderam que esta estratégia tinha como único objetivo explorar o espectador (BADT, 2013).

Em relação a essa questão, Escalante destaca o desconhecimento que os críticos têm do México, pois, para ele, a realidade é muito pior. O realizador chegou a chamar os críticos de “covardes”, afirmando que “existem tantas mensagens realmente ruins que estão sendo perpetradas em outros filmes sobre mulheres, todo este racismo que é sutil, mas está lá, ou milhares de assassinatos em outros filmes que nós vemos filmado de diferentes formas. Isso eles [críticos] não acham gratuito” (SHOARD; BARNES; SMITH, 2013). Em outra entrevista, Escalante declarou que:

Estas são imagens que estamos vendo no México o tempo todo, nas bancas e nas capas das revistas. Eu queria que o filme expressasse esse outro mundo. Eu queria levar o espectador a um passeio de montanha-russa para o buraco, a cena da tortura tem esse sentido. É difícil levar alguém para lá e se sujar com eles, em vez de apenas ler e ouvir sobre isso. [...] Se eu vou lidar com a violência de uma forma moral, a responsabilidade é mostrar a violência como deveria ser: triste, suja, um pesadelo (BADT, 2013).

Alguns críticos defenderam a função que o cinema tem de provocar sensações extremas, de mostrar o que normalmente é apagado e silenciado. Para Fernanda Solórzano (2013), crítica da revista *Letras Libres*, a representação frontal e sem elipses da violência em *Heli* “deu lugar a um debate sobre o ‘direito’ de um diretor estender o castigo a seus espectadores, obrigando-os a olhar”. Ainda para esta crítica:

O cinema de Amat Escalante não é amável com o espectador. Nenhum de seus filmes o tranquilizará nem oferecerá esquemas simples de inocência e maldade. O que em outros cineastas poderia ser visto como inclinação para incitar, em Escalante é percebido como uma imposição ética. Seus filmes abordam as pragas que afetam o atual México – a violência, a impunidade, o machismo, a corrupção – não como um espetáculo, mas buscando recriar o clima dessa realidade. É por isso que gera sensações desconfortáveis (SOLÓRZANO, 2017).

Outros, como a crítica Manohla Dargis, do *The New York Times*, afirmou que *Heli* é “totalmente desnecessário [...] um daqueles filmes de exploração que entregam sua violência envolvida em pretensões de filme de arte”. Ainda para Dargis:

O Sr. Escalante apresenta isso [a violência] calculadamente e com inúmeros clichês de filmes de arte, incluindo longas filmagens de carros que atravessam paisagens empoeiradas em direção ao nada e um adorável cãozinho branco que, assim que aparece, está condenado como um daqueles inocentes simbolicamente sacrificados no cinema, sem um ponto discernível ou significado político (DARGIS, 2013).

Já o crítico do *Der Tagesspiegel*, Jan Schulz-Ojala, declarou que não faz sentido em *Heli* o uso do gênero horror. Para ele, “é inapropriado misturar o gênero horror, que é entretenimento, com algo tão sério como a verdadeira tortura” (BADT, 2013). Por sua vez, o crítico Nicolás Azalbert, do *Cahiers du Cinéma*, questionou a contiguidade no filme entre a violência e a sexualidade – referindo-se à última cena da obra, pois, após vingar-se, Heli finalmente consegue ter relações sexuais com sua esposa (ZULUAGA, 2014).

Percebemos também que muitas das críticas se preocuparam em encontrar as referências de Escalante, relacionando-o a diretores que fazem filmes com um viés sensacionalista. A obra foi julgada, especialmente nos Estados Unidos, como um exercício de “ultraviolência”, em função das suas supostas referências e das atuais tendências cinematográficas, comparando-a com filmes de outros diretores – por exemplo, *Pulp Fiction* (1994), de Tarantino, ou *Traffic* (2000), de Steven Soderbergh (LEWIS, 2014). Escalante, ao contrário, em muitas entrevistas afirma que se “filia” a outras obras e diretores, como os filmes do mexicano Carlos Reygadas – este foi, inclusive, o produtor de *Heli*. Com relação a isso, Solórzano alega que o cinema de Escalante é autoral e original, e não uma cópia de outros modelos. Para ela, o realizador correu um grande risco que valeu a pena. Ainda para esta crítica:

[...] para um espectador mexicano, o que Escalante narra é repulsivo, mas não um choque. Se é qualquer coisa, é o oposto: *Heli* é perturbador porque aborda o que no México se tornou cotidiano. O mérito de Escalante é ter refinado seu estilo para falar não de atos violentos, mas sim de algo mais inatingível (e, portanto, aterrador): a existência amorosa e sem *pathos* de seus perpetradores (SOLÓRZANO, 2013).

Por sua vez, para Pedro Zuluaga, da revista *Cultura Bogotá*, existe um elemento de hipocrisia nas críticas negativas ao filme, uma interpretação enviesada do uso da violência: “É por isso que é um pouco chocante que após seu triunfo em Cannes, Escalante tenha recebido tanta chantagem moral; e não precisamente por parte do poder político e econômico, mas do próprio meio, de muitos críticos transformados em moralistas” (ZULUAGA, 2014). Já para a jornalista Jo Tuckman, do *The Guardian*, Escalante declarou que a obra apresenta um “abandono das pessoas e como as pessoas abandonam elas mesmas [...] eu sinto que isso acontece no mundo todo, mas no México é muito intenso”. Segundo ele, no México ninguém reclamou da violência do filme: “As pessoas sentiram que o filme era necessário, um retrato de um momento. Talvez, em 10 anos, elas verão este e outros filmes e vão dizer que isso estava realmente acontecendo”. Ainda para Escalante: “quando você tenta fazer alguma coisa numa forma antidramática, de um modo antiglamouroso, as pessoas ficam muito mais ofendidas e indignadas” (TUCKMAN, 2014).

No sentido de problematizar a questão da prática cinematográfica e a sua crítica, são pertinentes aqui as referências dos estudos provenientes do chamado “giro decolonial”. Estes trabalhos debatem sobre as matrizes de poder geradas pela colonização dos campos de saber e ver, do imaginário e da memória. Isso nos permite pensar a produção de discursos sobre as visualidades e sua relação com “as hierarquias não só geográficas, espirituais, étnicas, linguísticas, mas também raciais, de classe, de gênero e sexuais” (LEÓN, 2012, p. 116).

As teorias da arte e do cinema foram construídas sob os parâmetros da razão eurocêntrica e ocidentalista, por isso é importante que a crítica decolonial articule um pensamento que dê um lugar de enunciação para os sujeitos e as histórias que foram historicamente silenciadas.

De fato, há uma hierarquia marcada entre sistemas visuais ocidentais e não-ocidentais implantados a partir de uma série de mecanismos tecnológicos, iconográficos, psicológicos e culturais integrados aos sistemas coloniais de poder e conhecimento. A mesma noção de imagem requer descolonização, uma vez que é o produto do retículo ótico, a perspectiva renascentista, o conceito ocidental de representação e o sujeito transcendental moderno. [...] Portanto, poderíamos afirmar que um dos efeitos da colonialidade do poder e do conhecimento foi a assimilação da multiplicidade de culturas visuais na ordem binária do eurocentrismo, que atribui lugares hegemônicos e subalternos a cada um deles (LEÓN, 2012, p. 115).

Acreditamos que o cinema pode e deve ser um instrumento contra-hegemônico na medida em que se converte em um dispositivo de reconstrução de subjetividades subalternas. Concepções imagéticas, como a de Escalante, devem procurar não falar pelo outro, mas dar voz aos subalternos, sem hierarquizar saberes e conhecimentos, como o faz a grande parte da produção cinematográfica “hollywoodcentrista” (SHOHAT; STAM, 2014). O chamado “primeiro mundo” costuma ter o poder de projetar suas imagens culturais para o resto do mundo. Nesse sentido, para León (2012, p. 120): “são os múltiplos condicionamentos entre centro e periferia que tem permitido um desenvolvimento corresponsável do discurso audiovisual no contexto da mundialização da cultura”.

As críticas negativas a *Heli*, que ressaltam a inadequação da explicitação da violência, nos permitem pensar que o “gosto” europeu e estadunidense se produz, em parte, a partir de um olhar moralizante para com as produções audiovisuais dos países da América Latina e das outras regiões em desenvolvimento no planeta. Mesmo considerando que as críticas não têm como função serem uníssonas (pelo contrário, as diferenças são necessárias porque são exercícios de contraponto), é importante não perder o foco nas relações de poder implicadas no exercício valorativo.

Consideramos que muitos críticos “do Norte” tendem a olhar horrorizados para a violência sistêmica “do Sul”, ainda mais quando escancarada num filme, como é o caso de *Heli*. Essa perspectiva, no lugar de atribuir a esta produção um selo de obra de arte, de cinema de autor, como o faz com suas próprias produções audiovisuais (mesmo aquelas carregadas de imagens violentas), a acusa de ser mais um exercício inócuo de ultraviolência. Por isso, entendemos que parte dessa crítica segue um viés colonizador, com tendência a reproduzir perspectivas eurocêntricas. *Heli*, por sua vez, foge dos invólucros colonizados e nos permite pensar e produzir uma cultura visual desde a América Latina.

Assim, acreditamos que a diversidade de pontos de vista sobre *Heli* é muito interessante para refletirmos sobre as relações entre a arte e a política. A poética cinematográfica da obra nos permite pensar sobre a questão do debate estético e da valorização na recepção crítica das obras de arte (ARAÚJO, 2013). A profusão de resenhas e notas negativas sobre o filme, tanto nos meios impressos como nos digitais, como já mencionado, se deram em torno dos aspectos construtivos da estética fílmica de Escalante, em especial no que diz respeito à representação da violência. Desse modo, o cenário de diversidade valorativa nos faz pensar sobre o lugar de fala de parte dos críticos euro-estadunidenses, muitos deles eurocêntricos e ocidentalizados. *Heli* apresenta uma leitura latino-americana da América Latina e isso parece estar fora da esfera de muitos críticos “do norte”.

Esse fenômeno não ocorre apenas com os filmes de diretores “de fora” do circuito europeu e estadunidense, mas também com aqueles realizadores “de dentro”, tais como Buñuel, que ousaram apresentar um olhar desde e sobre um país da América Latina, como em *Los Olvidados* (1950), que problematizava e resignificava o legado da miséria e da desigualdade social no México (MOLINA, 2013). *Los Olvidados* é, inclusive, uma das principais referências de Escalante (ORTIZ, 2013).

Algumas considerações finais

Ambientado no período que corresponde ao sexênio do presidente Calderón, no contexto da política de “guerra contra as drogas”, *Heli* se converte em uma testemunha dos processos políticos do México deste período, destacando aqueles que são os “danos colaterais”.

Heli, a partir de seu discurso audiovisual, aprofunda esta questão e torna visível a problemática da violência que tem dominado o cotidiano dos mexicanos, propiciando novos modos de experiência audiovisual via escancaramento da violência. O filme contrapõe as classes, destaca os conflitos sociais e ressalta uma violência quase atemporal, gerando um enorme desassossego no espectador.

Partindo do pressuposto de que os filmes são “artefatos políticos”, entendemos que *Heli* defende uma agenda que procura dar voz àqueles que sofrem os efeitos dessa guerra às drogas – as camadas subalternas da população mexicana. Este filme e outros congêneres se relacionam com os debates e conflitos políticos do momento, bem como com as lutas sociais do presente, convertendo-se em exercícios de resistência. Finalmente, para nós, que “lemos” o filme “desde o sul”, *Heli* é um excelente exemplo da interconexão entre a arte e a política. Escalante constrói outro cinema a partir de outras culturas visuais.

Referências

ACOSTA JIMÉNEZ, Wilson Armando. *Cine del narcotráfico mexicano y colombiano*. Análisis y perspectivas para la enseñanza de la historia del tiempo presente en Bogotá. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2017.

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.

ARAÚJO, Inácio. Crítica, cidadãos, consumidores. *UOL*, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3fS3PTv>. Acesso em: 24 jul. 2018.

ARISTEGUI, Carmen. ¿Cuántos tráileres necesita México para poner a sus muertos no reclamados? *Aristegui Noticias*, Ciudad de México, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2CCsm0E>. Acesso em: 30 set. 2018.

AZEREDO, Mônica Horta. Vidas desperdiçadas? Uma análise de *Estamira*, de Marcos Prado, e *No Quarto de Vanda*, de Pedro Costa. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, DF, n. 41, p. 149-165, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/30GyL2M>. Acesso em: 24 fev. 2020.

BADT, Karin. Cannes 2013: Mexico as Hell in Amat Escalante's *Heli*. *Huffpost*, [s. l.], 2013. Disponível em: <https://bit.ly/32WY3wD>. Acesso em: 23 abr. 2018.

BRAGANÇA, Mauricio. Lola, la trailera: coreografias de um corpo feminino no narcocine mexicano. In: BRAGANÇA, Mauricio; TEDESCO, Maria Cavalcanti (org.). *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2013. p. 93-111.

DARGIS, Manohla. Ducking Rain and Competition at Cannes. *The New York Times*, New York, 2013. Disponível em: <https://nyti.ms/2D0U47i>. Acesso em: 22 jul. 2018.

ESPINOSA, Iliá. La dimensión política de un cine político: *Heli* y la disidencia al poder político mexicano en la guerra contra el narcotráfico durante el sexenio de Felipe Calderón. *Fuera de Campo*, [s. l.], v. 1, n. 3, p. 72-96, 2017.

FOUNDAS, Scott. Cannes Film Review: “*Heli*”. *Variety*, New York, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2CCtvoY>. Acesso em: 4 jun. 2018.

FRANCE PRESSE. Mexicano gera polêmica em Cannes com cenas explícitas de tortura. *G1*, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://glo.bo/2WLRKg2>. Acesso em: 22 maio 2018.

HELI. Direção: Amat Escalante. Intérpretes: Armando Espitia, Andrea Vergara, Linda González *et al.* Ciudad de México: Mantarraya Producciones, 2013. 1 DVD (105 min), son., color.

LEÓN, Christian. Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis*, Santiago, n. 51, p. 109-123, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2ZOLdOM>. Acesso em: 23 abr. 2018.

LEWIS, David. “Heli” review: Mexican drug war leaves all dead or depraved. *San Francisco Chronicle*, San Francisco, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2WLAoLH>. Acesso em: 22 jun. 2018.

LOYOLA, Bernardo. Así es el narcocine mexicano, cine del pueblo para el Pueblo. *Vice*, Ciudad de México, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2E0Odiz>. Acesso em: 23 maio 2018.

MOLINA, Javier. “Heli”: El horror del narco aterriza en los cines mexicanos. *El País Internacional*, Ciudad de México, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/39inoll>. Acesso em: 24 mar. 2018.

MURILLO TENORIO, Ilse Mayté. Imágenes e imaginarios de la (narco)violencia desde la ficción en el cine mexicano contemporáneo. *Imagonautas: Revista Interdisciplinaria sobre Imaginarios Sociales*, [s. l.], n. 12, p. 86-108, 2018.

ORTIZ, Eric. *Heli* y las influencias cinematográficas de Amat Escalante. *Animal Político*, [s. l.], 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2WLyURj>. Acesso em: 28 jun. 2018.

OSPINA-VALENCIA, José. As propostas de López Obrador para combater o crime no México. *DW Made for Minds*, [s. l.], 7 dez. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/30zStxa>. Acesso em: 10 abr. 2018

OSPINA, Luis; MAYOLO, Carlos. ¿Qué es la porno-miseria? Texto escrito em função da estréia de “Agarrando Pueblo” no cinema Action République de Paris, 1978. Disponível em: <https://bit.ly/32JFMm9>. Acesso em: 23 abr. 2018.

PFLEGER, Sabine; SCHLICKERS, Sabine. La ley de Herodes: tendencias del cine mexicano actual. *La Colmena*, [s. l.], n. 74, p. 41-48, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2CEAsWr>. Acesso em: 28 maio 2018.

RASSHOTTE, Rayan. *Narco cinema: sex, drugs, and banda music in Mexico’s B-Filmography*. New Yorque: Palgrave Macmillan, 2015.

REVELES, José. México: país de desapariciones forzadas. *Política Cultural*, Ciudad de México, n. 43, p. 9-23, jun. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2OMCZjR>. Acesso em: 9 abr. 2018.

RINCÓN, Omar. Todos llevamos un narco adentro: un ensayo sobre la narco/cultura/ telenovela como modo de entrada a la modernidade. *Matrizes*, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 1-33, 2013.

RODRIGUES, Thiago. *Narcotráfico: uma guerra na guerra*. São Paulo: Desatino, 2003.

RUIZ, Elena. Hipervisibles o desaparecidos: diferencias *geo-políticas* en la representación de la violencia en América Latina. *Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, [s. l.], n. 73, p. 157-173, 2017.

SHOARD, Catherine; BARNS, Henry; SMITH, Elliot. Heli director Amat Escalante: critics are “cowards”: video interview. *The Guardian*, London, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2WWMF5EL>. Acesso em: 4 jun. 2018.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Unthinking Eurocentrism: multiculturalismo and the media*. New York: Routledge, 2014.

SOLÓRZANO, Fernanda. Heli de Amat Escalante. *Letras Libres*, Ciudad de México, 6 ago. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3eYoCUw>. Acesso em: 24 mar. 2018.

SOLÓRZANO, Fernanda. Entrevista a Amat Escalante. “La provocación es parte fundamental de cualquier tipo de arte”. *Letras Libres*, Madrid, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2ZNSsqi>. Acesso em: 22 abr. 2018.

STIVALETTI, Thiago. Filme mexicano choca Cannes com violência contra cães e cena de tortura. *Cinema UOL*, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/32IF5JI>. Acesso em: 22 maio 2018.

TACCETTA, Natalia. Archivo desgarrado. Para una crítica (de la imagen) de la violencia. *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Buenos Aires, n. 15, p. 1-21, 2017.

TUCKMAN, Jo. Amat Escalante: “Batman had more killings than Heli”. *The Guardian*, London, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3fSGnWq>. Acesso em: 23 abr. 2018.

VILLORO, Juan. La alfombra roja. *El Malpensante* 105, Bogotá, febrero 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3husUoi>. Acesso em: 4 mar. 2012.

YEHYA, Naief. El narcocine. *Nexos*, Ciudad de México, 1995. Disponível em: <https://bit.ly/39iwYEY>. Acesso em: 4 jun. 2018.

ZULUAGA, Pedro. El cine reaccionario de Amat Escalante. *Cultura Bogotá*, Bogotá, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3eO8Hbf>. Acesso em: 20 abr. 2018.

JUAN DE LOS MUERTOS Y LAS IRONÍAS DE LA “SOBREVIVENCIA”

Alfredo Nava Sánchez

Introducción

Juan de los Muertos (JUAN..., 2011) es una película cubana dirigida por el argentino Alejandro Brugués y que cuenta la historia de un cubano, Juan (Alexis Díaz de Villegas), al que no le hace falta trabajar para disfrutar de los goces de la vida en la Habana. Indolente a las exigencias morales de la sociedad, Juan y su amigo Lázaro (Jorge Molina) se las ingenian para trabajar poco y aprovechar lo que el contexto social cubano les ofrece. Hasta ese momento, el único problema serio que Juan parece tener son los reclamos de una hija alejada que le pide cambiar su vida de holgazanería. No obstante, la situación en su entorno mudará radicalmente cuando una extraña enfermedad o la infiltración de enemigos políticos en la Habana –nunca queda claro– lo llevará a salir de su letargo social y ha reivindicar su existencia como sobreviviente.

“Soy un sobreviviente. Sobreviví al Mariel, sobreviví a Angola, sobreviví al período especial y a eso otro que vino después... ¿no voy a sobrevivir a esto?”, responde Juan, el protagonista de una película que traslada el estereotipo fílmico estadounidense de la invasión zombi a la Habana, un territorio que, de entrada, le sería impropio. Ante la idea preconcebida, por reiterativa en el medio hollywoodense, sobre lo que debe esperarse de estas historias, es ese traslado lo que, sin duda alguna, llama más la atención de la película *Juan de los Muertos*. Rescatando una frase típico de la historia intelectual, una película de zombis en América Latina, y aún más en Cuba, parecería una “idea fuera de lugar” (PALTI, 2014, p. 76). Casi del mismo tipo que la de la “Ilustración” en los países tropicales o la del “Tercer Mundo” en Europa occidental. Sin pensarlo demasiado y por donde se quiera buscar, este tipo de planteamientos apuntan a fórmulas necesariamente pervertidas, extraviadas o –como, según me parece, el filme comunica– exóticas o curiosas. *Juan de los Muertos* no es del género terror, con todo y muertos vivientes, brutalidad y sangre en exceso, es una comedia que se burla del mismo. ¿Latinoamérica permite una “verdadera” película de zombis? La obra de Brugués lo es, pero no se lo toma en serio.

No obstante, sea la sátira la línea que sostiene el curso de la película, y con ello confirme la incongruencia del género zombi fuera de Hollywood, es el desplazamiento de un tema cultural profundamente estadounidense a uno cubano lo que resulta más relevante del filme. Lo es desde una perspectiva crítica de la hegemonía estadounidense en el mercado de la construcción de representaciones, orientadas social y políticamente, y distribuidas alrededor del mundo occidental. Sin embargo, delimitadas al modelo particular que esa misma representación produce, comprensible exclusivamente en los términos que ella propone. *Juan de los Muertos* llama la atención por eso, porque cuestiona el monopolio de un tema, en donde personajes y espacio de desarrollo resultan esenciales. Y porque esta alteración, en sus referentes cambiados, aporta un significado diferente al argumento, que a partir de entonces deja de ser “original”.

Desde otras lecturas e intenciones¹ –incluida la del propio director–, y a pesar de su tono burlón e informal, la película tendría que ser considerada una “dura” crítica contra el gobierno cubano. Para ellas, la metáfora del muerto que sigue vivo sin percibirlo, y que incluso juzga esa condición como norma, sería otra forma de describir la situación en que el socialismo castrista mantiene a los cubanos contemporáneos. Irónicamente, bajo estos términos, el recurso del zombi retorna al lugar común, pues remite a un discurso insistente de la hermenéutica sociopolítica del cine que inhibe la sorpresa en el planteamiento de *Juan de los Muertos* (FERRERO; ROAS, 2011). La crítica social del zombi como “lugar común” ha sido identificada desde hace algunos años, desde que *Juan de los Muertos* se estaba filmando. En 2010, en medio del auge de *The Walking Dead*², un escritor español protestaba por el exceso de zombis, inmiscuidos en forma de metáforas en los más inimaginables campos de la vida social:

Los zombis sirven de metáfora facilona para todo tipo de análisis sociales, últimamente no hay comentarista que no recurra en algún momento a la analogía zombi. Lo mismo vale para el gobierno de Zapatero que para un equipo de fútbol en horas bajas, lo mismo para un ordenador infectado que para ETA o Díaz Ferrán, todo es susceptible de ser analizado en clave zombi.

Y de modo muy destacado, cómo no, la economía. Los escenarios post-apocalípticos de la ficción (un planeta devastado y poblado por muertos andantes) van como anillo al dedo para caracterizar la crisis, con una economía mundial arrasada y habitada por empresas, bancos y hasta países que están económicamente muertos pero que siguen caminando como si nada, aunque se les caiga la carne a trozos (FERRERO; ROAS, 2011).

Hay, además, en algunas de esas metáforas reminiscencias de otros usos conservadores y apolíticos, por ejemplo, el que distingue algunas expresiones de la pobreza extrema o de la adicción alarmante a las drogas sirviéndose de la imagen del “zombi”. Basta acercarse un poco a las notas de algunos periódicos brasileños sobre el sector de la ciudad de São Paulo conocido como *Cracolândia* para atestiguarlo (SCHWARSTMAN, 2017).

Juan de los Muertos puede verse como una propuesta filmica crítica e innovadora, al mismo tiempo que conservadora y tradicional. El argumento que apuntala su historia acompaña esa contradicción. Su síntesis consta en la frase que abre el largometraje, y que tiene como idea principal la sobrevivencia. Esa es la historia que narra la película, la sobrevivencia como forma de existencia en Cuba.

Remitiéndonos una vez más al tópico de las películas de zombis, el “canon” presenta como héroes a los protagonistas que los combaten y logran sobrevivir, mientras que en *Juan de los Muertos* eliminarlos y seguir viviendo se convierte en una práctica cotidiana más, aún delante de lo que tendría que aparecer como una experiencia extraordinaria. La comedia juega un papel central en ello. La crueldad y la sangría desplegadas en la película pierden impacto cuando son narradas desde el sarcasmo y el absurdo. Juan, el protagonista, es héroe en dos sentidos. Uno el que producen los planos, sus técnicas, y los lugares comunes –propios de la estética hollywoodense– que proporcionan ese significado. El otro, el que surge cuando, teniendo la oportunidad de salir de su condición de sobreviviente,

1 Esse assunto é abordado na obra de GABINO, 2014; SIEGEMUND-BROKA, 2014 e VENEGAS, 2013.

2 *The Walking Dead* es una serie estadounidense, cuya primera temporada se presentó en 2010, que describe una sociedad postapocalíptica invadida por zombis.

decide quedarse en la Isla y continuar con ella. En ese momento reafirma conversión como *Juan de los Muertos*.

Los párrafos siguientes buscan profundizar en los argumentos presentados sobre la propuesta paradójica que ofrece el filme del argentino Brugués. En particular, la oposición entre su lado innovador: fundar una nueva perspectiva y, por tanto, dotar de otro sentido a los filmes de zombis. Por otra parte, la reproducción de un lado conservador al emplear el lugar común de la metáfora del zombi como recurso para ejercer una crítica sociopolítica de la realidad cubana.

Una película fuera de lugar

Uno de los tópicos alrededor del cual surgió la reflexión sobre la historia de las ideas y, posteriormente, la historia intelectual en el medio historiográfico de América Latina fue el de las “ideas fuera de lugar” (PALTÍ, 2004, p. 75-76). La materia de discusión se organizaba alrededor de la validez y plausibilidad de la aplicación en territorio latinoamericano de ideas políticas y filosóficas producidas originalmente en medios europeos. Parte de la crítica historiográfica de entonces observaba que ideas como la Ilustración, el liberalismo, el positivismo o la democracia burguesa podían ser pensados como modelos originales y puros solo a partir de sus raíces situadas en Europa, y que cualquier adaptación fuera de ese espacio significaba un desvío y una carencia. Esto explicaría por qué esos conceptos no habrían fructificado en el desarrollo político y económico latinoamericano. Se pensaba que el espacio y las condiciones sociales, culturales y políticas de surgimiento de esos planteamientos eran inherentes a su efectividad. De aquí que su reproducción en América Latina pareciera estar destinada al fallo incesante, la contaminación del modelo original y, a final de cuentas, a su inaplicabilidad correcta. Esta forma de entender las ideas políticas, particularmente del siglo XIX, se fundó en torno de un esquema de “modelos” y “desviaciones”. Por modelo se entendía al conjunto de postulados surgidos en el medio europeo que conformaban el corpus de una idea, por ejemplo, el liberalismo; mientras que sus desviaciones residirían en sus aplicaciones latinoamericanas. Ante esto, parecía una ilusión esperar contribuciones a ese corpus de parte de los pensadores del Nuevo Mundo.

Leopoldo Zea, a mitad del siglo pasado, cuestionó la invalidez de esas “desviaciones”. Tomando como materia de trabajo el pensamiento positivista mexicano de fines del siglo XIX y comienzos del XX, propuso que si se entendían aquellos modelos como un corpus de ideas separadas de sus autores y de los medios en los que las formularon, válidas por tanto universal y abstractamente, poco tendrían que contribuir a ellos los pensadores mexicanos. Esto tendría que ser considerado un sistema cerrado e independiente de las condiciones históricas que lo originaron. Definido así, y después de establecido, ni sus autores originales y menos sus comentaristas podrían aportar algo nuevo. Este modelo “original” pertenecería al campo de lo “eternamente válido”. Pero es aquí en donde Zea se preguntó si esta situación llevaría a suponer un valor definitivamente nulo de la producción intelectual mexicana de aquella época:

Pero la cosa sería más grave aún si nos encontrásemos con que nuestros positivistas no habían aportado nada que mereciese pertenecer a ese reino de lo eternamente

válido. Podríamos encontrarnos con que nuestros positivistas no hacen otra cosa que repetir, que calcar las ideas de la filosofía positiva tal como han sido expuestas por otros pensadores; y lo que es peor todavía, que muchas veces estas ideas han sido mal copiadas, mal calcadas, es decir, mal interpretadas por nuestros positivistas. Nos podríamos encontrar con que en vez de aportar ideas en el reino de lo eternamente válido, han tomado ideas de este reino y les han dado un valor limitado, circunstancial, solo vigente para lo mexicanos en una determinada etapa de la historia de México (ZEA, 1968, p. 19).

Zea se pregunta si ese interés restringido a lo mexicano priva a esas ideas de la posibilidad de producir una repercusión intelectual más amplia. Su respuesta advierte que es precisamente en la desviación donde podría hallarse algo nuevo respecto al “modelo”. Esto, en consecuencia, merecería toda nuestra atención:

Considero que es esta limitación, que son estas limitaciones de nuestros positivistas lo que debe importar a una tesis que trata del positivismo en México. Lo otro, lo perfecto, lo bien calcado o copiado, no importa; para eso nada mejor que ir a los originales. En cuanto a la aportación que nuestros positivistas hayan hecho a la filosofía positiva en un sentido de validez universal, si lo hay, tiene que encontrarse en esta personal forma de interpretar los filosofemas de la filosofía positiva... Es decir, debemos ver al positivismo en una relación muy particular, en una relación parcial, en relación con una circunstancia llamada México (ZEA, 1968, p. 19).

En escenarios históricos –que sería lo mismo que decir sociales y políticos– son inconcebibles los modelos puros u originales, y si se les reclama, solo pueden pertenecer al ámbito de lo abstracto y lo metafísico. O, en otro terreno, al intento de una imposición que, para acontecer, precisa impedir o eliminar sus “desviaciones”.

Las ironías de la “sobrevivencia”

Después de un recorrido prolongado con un argumento historiográfico, es en este punto en donde puede acoplarse una reflexión sobre la innovación de *Juan de los Muertos*. Las ideas de Ilustración, liberalismo, democracia o el positivismo que estudió Zea, están ligadas por el prejuicio a una serie de rasgos y características que se suponen inamovibles y consustanciales a ellas. Esos prejuicios también pueden ser aplicados a algunos subgéneros cinematográficos que, elaborados a lo largo del tiempo a fuerza de un poder económico y político como el de Hollywood, parecen ser congénitos a ciertas *circunstancias*. El cine de zombis es uno de esos casos que podría ser también pensando bajo el esquema del “modelo”, y reconocer en sus desviaciones, como lo es *Juan de los Muertos*, la muestra de algo innovador. La interrogante, sin embargo, debe ser en qué sentido esa desviación modifica y da nuevo sentido al modelo.

Juan de los Muertos no renueva el patrón de los largometrajes de zombis. Sus formas y contenidos son los habituales en buena parte de los que tienen este tema. Alrededor de uno o varios líderes, un grupo se organiza para intentar sobrevivir o eliminar la amenaza de los muertos vivos. El lenguaje visual empleado, los planos y los efectos, son los corrientes en el género de terror y de los filmes de zombis. Incluso, las convenciones contemporáneas de la crueldad y la violencia explícita están también presentes. Los muertos vivientes siguen

el canon: movimientos torpes y pausados, berridos, miradas extraviadas, ropas corroídas, hambre de cerebros humanos. Sus desviaciones, en este caso se hallan en otro lugar. Por un lado, en el acento dado a esos elementos esenciales del modelo zombi, por otro, en el espacio en el que se desenvuelve la historia. Acerca del primer punto, ese acento está en el tono de comedia aportado al filme.

El primer “desvío” de la historia de Juan y sus compañeros sobrevivientes es coexistir con la sátira de la desgracia. Vivir una historia de terror como una comedia. Trasladar el modelo “serio” del horror de zombis a una situación en donde éste no tiene cabida más que en forma de sátira (VILAHOMAT, 2010). La ironía de *Juan de los Muertos* se sostiene precisamente en interpretar de otro modo lo que, de hecho, no ameritaría interpretación por evidente y, sobre todo, amenazante. Su caso supone una lógica contraria de la que hace funcionar al modelo, los zombis no se presentan como una aberración u obra sobrenatural. Son “disidentes” políticos, espías del gobierno norteamericano o alborotadores enviados por los cismáticos de Miami. Con ello, la película alude a una lógica habanera diferente, una lógica “socialista” en donde los prodigios no tienen cabida y son, en última instancia, parte de la “superestructura” que siempre engaña. En el “socialismo” los monstruos, los fantasmas y los zombis solo pueden concebirse como maniobras ideológicas para ocultar una intención política. La película plantea esa lógica para entender la existencia cubana. Los noticieros, los encargados de reproducir y comunicar el significado de la realidad acontecida, confirman que existe una conspiración de los enemigos políticos de la Isla, que han introducido una extraña enfermedad, y de la cual desconocen las causas. Se trata de una crisis política y no de una crisis “sobrenatural”.

En una línea similar, que apela a una lógica “diferente” de la realidad cubana, distinta a la de las sociedades del mundo capitalista occidental, esta otra de las particularidades más notables del filme. Juan sobrevive en la Isla porque solo tiene que “sentarse a esperar y algo caerá de la mata”. A pesar de la precariedad que padece, no necesita trabajar. Su personaje reproduce uno de los prejuicios más típicos desde la perspectiva del mundo occidental para explicar el atraso “latinoamericano”. Según tal prejuicio, el subdesarrollo de América Latina sería, paradójicamente, resultado de su abundancia. Tener a la mano prácticamente todo, comida y riquezas, habría entorpecido el perfeccionamiento de ciertas habilidades y valores entre sus habitantes. Por ejemplo, la pereza y el esfuerzo mínimo serían dos de las consecuencias de ello. Por el contrario, la estimación por el trabajo y el esfuerzo provendría de enfrentar situaciones adversas para conquistar los recursos básicos para la vida. El progreso y los valores de la sociedad capitalista del Norte habrían surgido de esa experiencia de superación.

Para el caso latinoamericano, el contraste resulta en una indolencia consustancial a este prejuicio, que se utiliza para generalizar sobre sus sociedades, y de forma particular en los estratos sociales bajos. Sin embargo, la reproducción de este prejuicio no surge necesariamente fuera de la propia América Latina. Basta repasar el medio literario y la figura del pícaro en los países del subcontinente durante los siglos XIX y XX para identificar encarnaciones de ese prejuicio en ciertos personajes, convertidos luego en símbolos nacionales (ORDAZ, 2000). Por ejemplo, uno de los que alcanzó éxito considerable, y logró rebasar las fronteras nacionales, fue Cantinflas. Este personaje –encarnado por el mexicano Mario Moreno durante la primera mitad del siglo XX– alcanzó popularidad por representar el estereotipo del holgazán, casi vagabundo, pero extraordinariamente inteligente para dis-

frutar de los placeres del mundo y convertir aquellos dos adjetivos en virtudes. Esta forma de vida –más que de sobrevivencia– declaraba el trabajo como una de las mayores absurdidades, por su ineficacia. El entorno social, con un poco de sagacidad, proporcionaba lo indispensable y algo más.

La película de Brugués retoma ese personaje. Juan es el pícaro que rehúye del esfuerzo laboral y que no obstante disfruta de un hedonismo pleno. Recostado en una precaria balsa espera la comida del día; desobligado, mantiene una relación con la mujer de otro, y cuando los zombis invaden la Isla, instala una “empresa” para sacar ganancia económica de la desgracia. La sagacidad del pícaro se impone para alcanzar lo básico, para sobrevivir y todavía ir más allá. La desgracia de Juan no es material, es “espiritual”. Su hija, que ha pasado mayor parte del tiempo en España, le reprocha su estilo de vida y lo mantiene alejado. Ella representa la voz de la obligación, de la responsabilidad, del esfuerzo que implica el trabajo. En un tono que recuerda el “self made man” del “american dream”, y en un marcado acento español, Camila le exige a Juan que se “haga cargo”, que por primera vez entienda sus responsabilidades. No extraña que en la consecución de redondear el estereotipo del pícaro latinoamericano, esa voz moral provenga de fuera de la Isla. Al final, en lo que representa su mayor acto heroico, cuando Juan consiga arreglar la huida de sus compañeros y de su hija de la Isla, recibirá su recompensa: que ella, por primera vez, le llame padre.

El pícaro se reforma, actúa bajo la responsabilidad y el esfuerzo de la deuda social. No libera a la Isla, porque los zombis la han invadido por completo, pero “libera” a la gente que ama y a un niño perdido, ya sin madre ni padre. En otra metáfora obvia, el filme crea la esperanza de una nueva Cuba en la hazaña de Juan para que ese niño, sus amigos y su hija escapen de la Habana. Es la esperanza de su refundación... en Miami. El pícaro irresponsable y holgazán no tiene cabida aquí porque su “naturaleza” no está hecha para ese medio. Eso explica que Juan decida quedarse y seguir sobreviviendo, como siempre lo ha hecho, entre vivos que no entienden que están muertos. El miedo de los noticieros, del gobierno y de la población de una invasión de los enemigos del socialismo se confirma. El imperio consiguió destruir, por fin, la resistencia cubana. La desviación propuesta por la película, el núcleo de su originalidad termina por resolver el problema que la política no consiguió resolver por más de cincuenta años.

La irrupción de los zombis en la Habana es una incursión del Imperio. Es una invasión de ese modelo de la cultura popular de masas que asociamos irremediablemente a las formas hollywoodenses y, por extensión, a los Estados Unidos. Los planos y los efectos visuales, lugares comunes de ese prototipo global, acontecen en las calles del barrio habanero de El Vedado. En cámara lenta, Juan salta sobre varios zombis, y con un arma rudimentaria, logra vencer a una decena de zombis. Al mismo tiempo, su compañero Lázaro utiliza dos machetes para eliminar otros tantos y de paso llenar de sangre el ojo de la cámara. Mientras que a su hijo, “California”, le alcanza un bate de béisbol para exterminar lo que se presentan en el camino, al tiempo que cuida de su apariencia y la limpieza de su camisa. Picados y contrapicados le sirven al director para llevar a los personajes a la estética de las películas de héroes y de terror hollywoodense, sin dejar nunca de acentuar lo rudimentario de sus armas. Esto es parte de la burla y de la sátira del filme.

No obstante, la sátira propuesta por *Juan de los Muertos* no es del todo original. Cinco años antes, otra comedia mostraba a otro par de apáticos reformarse. *Shaun of the Dead*–

desarrollada en el marco de la ciudad inglesa de Winchester-, cuenta la historia de un vendedor de electrónicos sumido en el rigor del mínimo esfuerzo y del sinsentido de la monotonía cotidiana. Los videojuegos y la cantina del barrio son los únicos espacios en donde su vida tiene algún significado. Igual que en *Juan de los Muertos*, Shaun es conocido por tibio e indolente, acompañado permanentemente por su amigo Ed –quien se convertirá en el Sancho de la historia como Lázaro para Juan-, su mundo cambia al tiempo que su novia, cansada de su actitud, lo deja y los zombis invaden la ciudad. Shaun “de los muertos” aprovechará esa irrupción para convertirse en héroe y reformarse según la exigencia moral de su entorno. La precariedad con que lo hace es la misma que aparece en la versión cubana. Le sirven para acabar con los zombis un palo de cricket y otros artefactos rudimentarios. Incluida la serenidad con la que el protagonista ignora el comienzo de la invasión, existen más de una similitud entre *Shaun of the Dead* (Shaun de los Muertos) y *Juan de los Muertos*. No obstante, esas semejanzas sean varias, el espacio en el que se desenvuelven, y de forma particular los significados históricos y políticos que implican, las sitúan en lugares completamente distintos. Evidentemente Winchester, Inglaterra no es la Habana, Cuba.

Son, finalmente, esos significados ligados al espacio lo que hace que la película de Brugués tenga otras consecuencias culturales y políticas (NAME, 2013). Una de ellas –ya expuesta antes– está expresada en el tono satírico y absurdo con el que el zombi es entendido en el contexto del socialismo cubano: como una estrategia ideológica del enemigo. La otra, más próxima al personaje del pícaro latinoamericano, es la del espacio que exotiza. Regresamos al sistema de las desviaciones del modelo y de las innovaciones del sentido que esto conlleva. Hay que apelar, por tanto, a las preconcepciones sobre el espacio “natural” en el que se desenvuelven las historias de zombis. La mayoría lo hacen en los territorios admitidos del mundo anglosajón, blanco, industrializado y predominantemente urbano, por lo que no sorprende el contrasentido que resulta pensar un filme con este tema en una isla. Saca por completo del terreno de las certidumbres a las que apela el propio modelo y adiciona una evidente carga de exotismo que no necesita muchas explicaciones. La suma de dos representaciones, dominio del repertorio de lugares comunes de la sociedad occidental, tiene como resultado subrayar las fronteras entre la realidad tropical y socialista de Cuba y la perteneciente al mundo industrializado y capitalista de Hollywood.

En los últimos minutos del filme, el director nos lleva al tópico que hace surgir al salvador inesperado cuando, sin salida aparente, los personajes protagonistas de la historia están al filo de la muerte. Ese salvador en el caso de *Juan de los Muertos* es Preacher Jones, una versión de Henry Walton Jones Jr., el arqueólogo protagonista de las películas de *Indiana Jones*. Sobra decir que el espacio natural de la fama y prestigio de este personaje son sus aventuras en medio del exotismo de la selva. Sin embargo, en Cuba fracasa porque no existe la mínima posibilidad de comunicación entre él y los protagonistas. Estos desconocen por completo el Inglés, y en el absurdo mayor, Lázaro asesina por accidente al “gringo” antes que les revele la solución para exterminar a los zombis. La metáfora de la incomprensión de idiomas en medio de la atmósfera del absurdo dilata el exotismo cubano al cerrar la posibilidad de comunicación de los dos “mundos”. El modelo llega a su límite y la película se entrega a la desviación ofrecida por la “diferencia” cubana, representada por el final ofrecido por Juan, una ruta a Miami para su hija y sus compañeros.

Últimas reflexiones

La película del argentino Alejandro Brugués, estrenada en enero de 2012, representa una innovación en términos del desplazamiento que significa el modelo de la película de zombis a un ámbito extraño. Lleva a un campo semántico un elemento que a priori le resultaría completamente extraño. No hay duda de que la presencia de muertos vivientes en el famoso barrio cubano de El Vedado proporciona nuevos significados a ese tópico del cine hollywoodense. En términos formales no hay como escapar a esos nuevos significados. El prejuicio visual que conllevan las películas y, más recientemente, las series de zombis las sitúan en una escenografía muy lejana de la que significa el paisaje de la Habana. En ese desplazamiento a Cuba, Brugués produce un nuevo significado en forma de comedia. La tragedia estadounidense es sátira cubana. Y ésta es implacable contra lo que supone las identificaciones sociales y políticas producidas por el socialismo cubano. La película es una metáfora de lo que sería, para el director argentino, la crisis de este gobierno y la posible salida a ella: romper con la dinámica sociopolítica cubana actual –un muerto viviente– y abrir el mar a otras rutas en donde la “sobrevivencia” no sea el rasgo esencial de esa impronta.



Referencias

FERRERO, Ángel; ROAS, Saúl. El “zombi” como metáfora (contra) cultural. *Nómadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, [s. l.], n. 32, p. 1-24, 2011.

GABINO, Javier. Cine zombi: Juan de los muertos, mata a tus seres queridos. *La Izquierda Diario*, [s. l.], 2014. Disponible en: <https://bit.ly/2WJPili>. Acceso en: 26 mayo 2018.

JUAN de los muertos. Dirección: Alejandro Brugués. Intérpretes: Alexis Díaz de Villegas, Jorge Molina, Andros Perugorría *et al.* Vedado: Producciones de la 5ta Avenida y Sevilla: La Zanfoña Producciones, 2011. 1 DVD (92 min), son., color.

NAME, Leonardo. *Geografia pop: o cinema e o outro*. São Paulo: Editora Apicuri, 2013.

ORDAZ, Ramón. *El pícaro en la literatura iberoamericana*. Ciudad de México: UNAM-Coordinación de Humanidades, 2000.

PALTI, Elías. De la historia de “ideas” a la historia de los “lenguajes políticos”: las escuelas recientes de análisis conceptual: el panorama latinoamericano. *Anales*, [s. l.], n. 7-8, p. 63-82, 2004.

PALTI, Elías. Roberto Schwartz y el problema de “las ideas fuera de lugar”. Aclaraciones necesarias y contradicciones cuarenta años después. *Avatares Filosóficos*, [s. l.], n. 1, p. 76-82, 2014.

SCHWARSTMAN, Hélio. Zumbis da cracolândia. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 2017. Disponible en: <https://bit.ly/3jwe6Hq>. Acceso en: 26 mayo 2018.

SIEGEMUND-BROKA, Austin. “ABCs of Death 2” Director Alejandro Bruges on Why He Prefers Horror-Comedy Over Horror. *The Hollywood Reporter*, Hollywood, 2014. Disponible en: <https://bit.ly/3ePYrPB>. Acceso en: 26 mayo 2018.

VENEGAS, William. Crítica de cine acerca de Juan de los Muertos: Mordiscos caribeños. *La Nación*, 2013. Disponible en: <https://bit.ly/2CBSN6w>. Acceso en: 26 mayo 2018.

VILAHOMAT, José Ramón. Sátira híbrida y sujeto menipeo: la literatura cubana y latinoamericana actual. *Espéculo: Revista de estudios literarios*, Madrid, n. 44, 2010. Disponible en: <https://bit.ly/3gLAz0q>. Acceso en: 29 ago. 2020.

ZEA, Leopoldo. *El Positivismo en México*. Nacimiento, apogeo, y decadencia. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

Cinelatino

IMAGENS DA AMÉRICA LATINA
A SEREM DECIFRADAS

EDUNILA

Editora da
Universidade Federal da
Integração Latino-Americana

Av. Tancredo Neves, 6731 – Parque Tecnológico Itaipu (PTI),

Bloco 4, Espaço 2

Caixa Postal 2044

Foz do Iguaçu – PR – Brasil | CEP 85867-970

Fones: +55 (45) 3529-2749 | 3529-2770 | 3529-2788

editora@unila.edu.br

www.unila.edu.br/editora